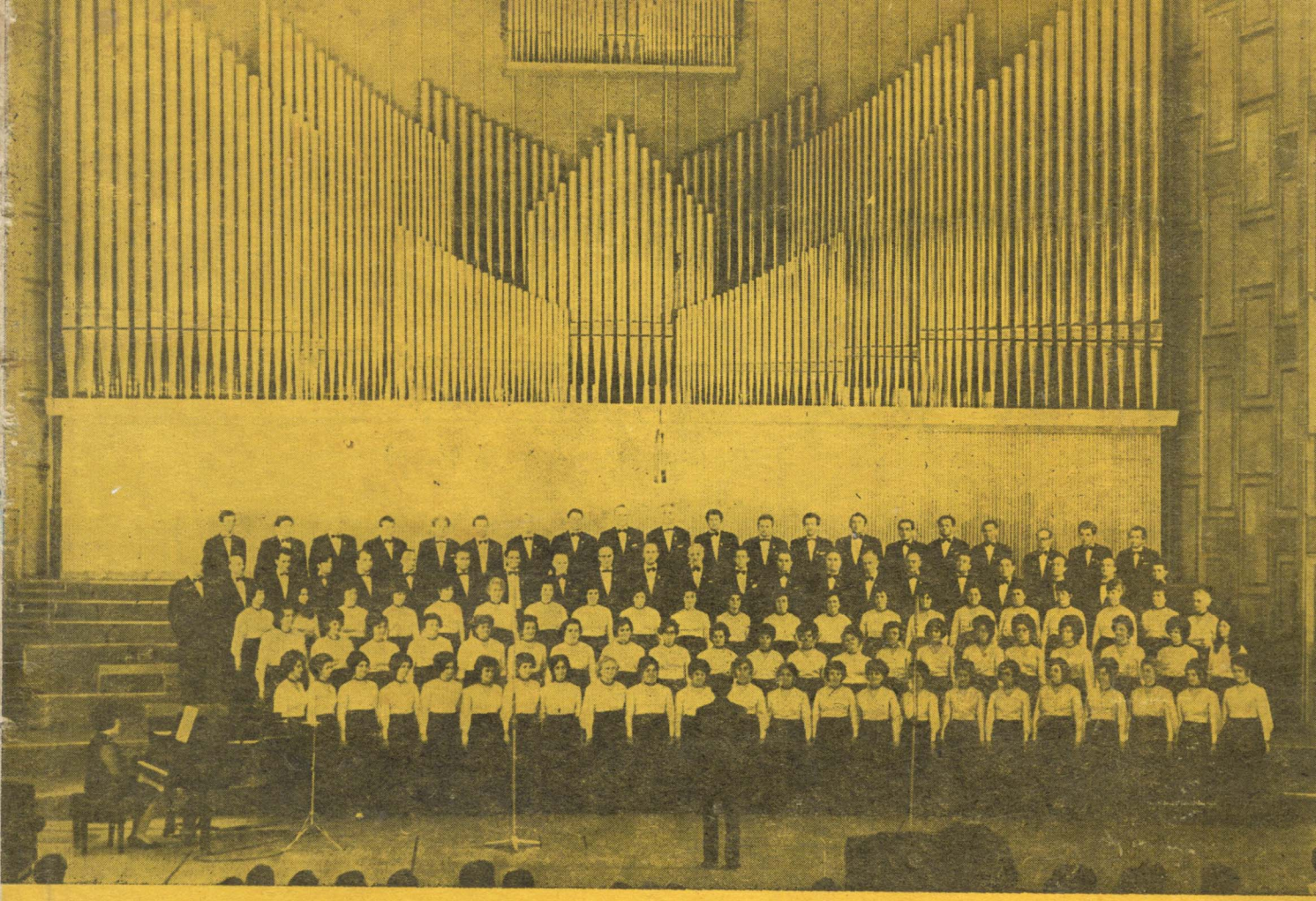


MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

decembrie 1974 12

CUPRINSUL

RADU PALADI (muzica) și
EUGEN FRUNZĂ (versurile)
Cîntă patria-n lumină (planșă)

ION DUMITRESCU
Misiunea noastră este menirea noastră (interviu de Smaranda Oțeanu) 1

NICOLAE CALINOIU
Repertoriul — programul ideologic și artistic fundamental al instituțiilor muzicale de spectacole și concerte 2

dr. VASILE TOMESCU
Tradiții și înnoiri în muzica sovietică . 5

IVAN I. MARTINOV
David Oistrah 8

V. KOZANIAN
Pontica '74 10

CENTENARE

ZENO VANCEA
Schönberg . 12

DARYL D. DAYTON
Charles Ives : pionier al muzicii americane 17

★

EUGEN PRICOPE
George Georgescu în repetiții cu Simfonia a VI-a de Beethoven 20

TEODOR BRATU
Nicolae Oancea 25

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Edgar Elian, Constantin Răsvan, Luminița Vartolomei, Dan Buciu, Costin Cazaban, Titus Moisescu, J. V. Pandelescu, Romeo Alexandrescu.

RECENZII

CRISTINA RĂDULESCU-PASCU
Teodor T. Burada : „Opere" 36

GHEORGHE FIRCA
Doru Popovici : „Introducere în opera contemporană" 38

J.V.P. ; L.V.
Cronica discului . . 38

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

TEODORA ALBESCU
Corul de copii al Radioteleviziunii Române în Japonia 41

ANTON DOGARU
Tineri muzicieni români la Bayreuth 43

SOMMAIRE

RADU PALADI (la musique) et
EUGEN FRUNZĂ (les vers)
La Patrie chante dans la lumière (planche)

ION DUMITRESCU
Notre mission est notre destinée (interview avec Smaranda Oțeanu) 1

NICOLAE CĂLINOIU
Le répertoire — un programme idéologique et artistique fondamental des institutions pour spectacles et concerts musicales . . 2

Dr. VASILE TOMESCU
Traditions et innovations dans la musique soviétique 5

IVAN I. MARTINOV
David Oistrach . 8

V. KOZANIAN
„Pontica '74" . . 10

CENTENAIRES

ZENO VANCEA
Schönberg . . 12

DARYL D. DAYTON
Charles Ives : pionnier de la musique américaine 17

★

EUGEN PRICOPE
George Georgescu et ses répétitions de la VI^e Symphonie de Beethoven 20

TEODOR BRATU
Nicolae Oancea 25

LA VIE MUSICALE

Signent :
Edgar Elian, Constantin Răsvan, Luminița Vartolomei, Dan Buciu, Costin Cazaban, Titus Moisescu, J. V. Pandelescu, Romeo Alexandrescu

COMPTES RENDUS

CRISTINA RĂDULESCU-PASCU
Theodor T. Burada :„Oeuvres" 36

GHEORGHE FIRCA
Doru Popovici : „Introduction à l'opéra contemporain" 38

J. V. P. ; L. V.
Chronique du disque 38

PRESENCES ROUMAINES

TEODORA ALBESCU
La chorale à voix d'enfants de la Radio-Télévision Roumaine au Japon 41

ANTON DOGARU
Jeunes musiciens roumains à Bayreuth . 43

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

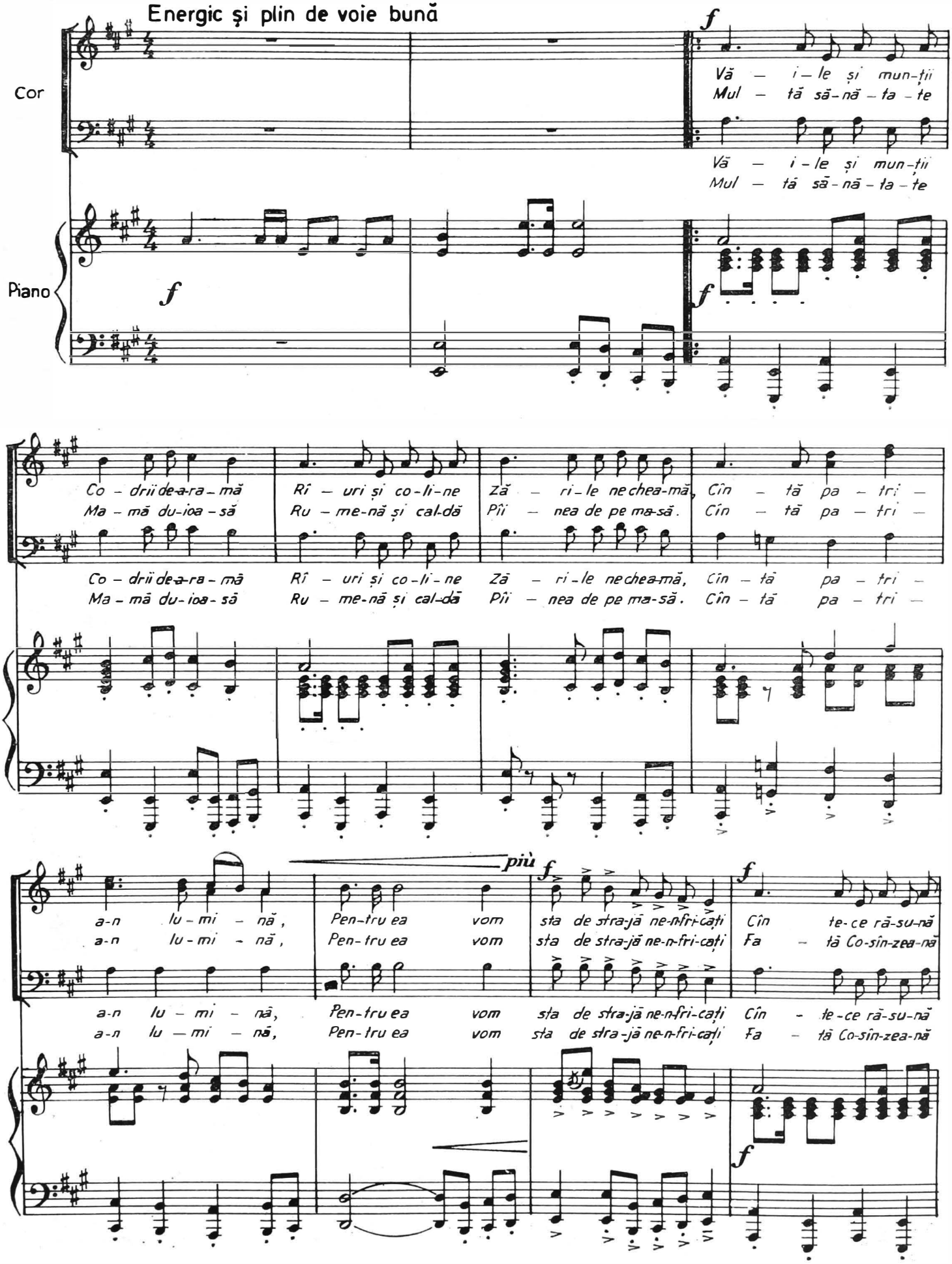
ZENO VANCEA
Tradition et innovation en musique (en français par Colette Ghimpețeanu) 44

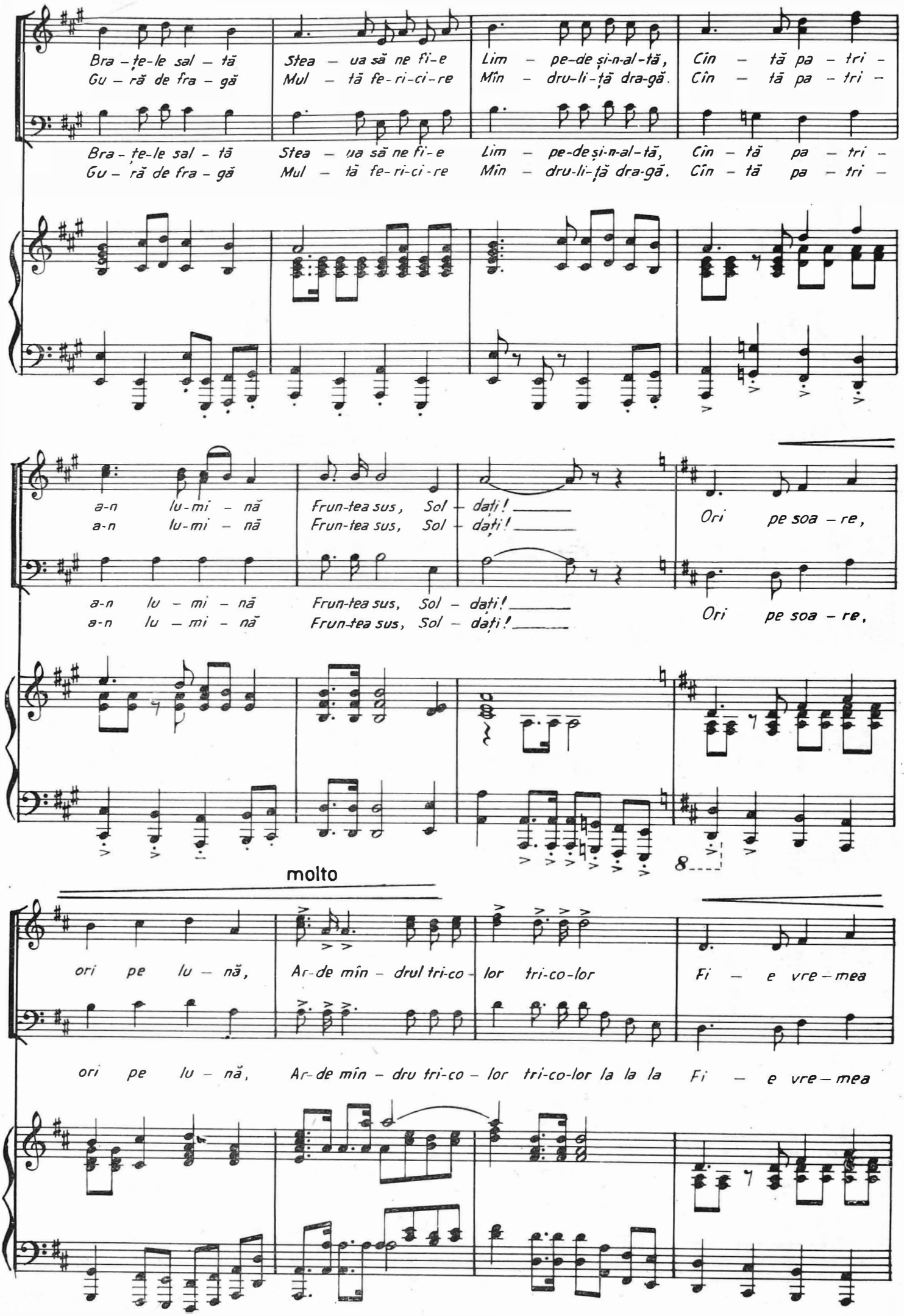
https://biblioteca-digitala.ro

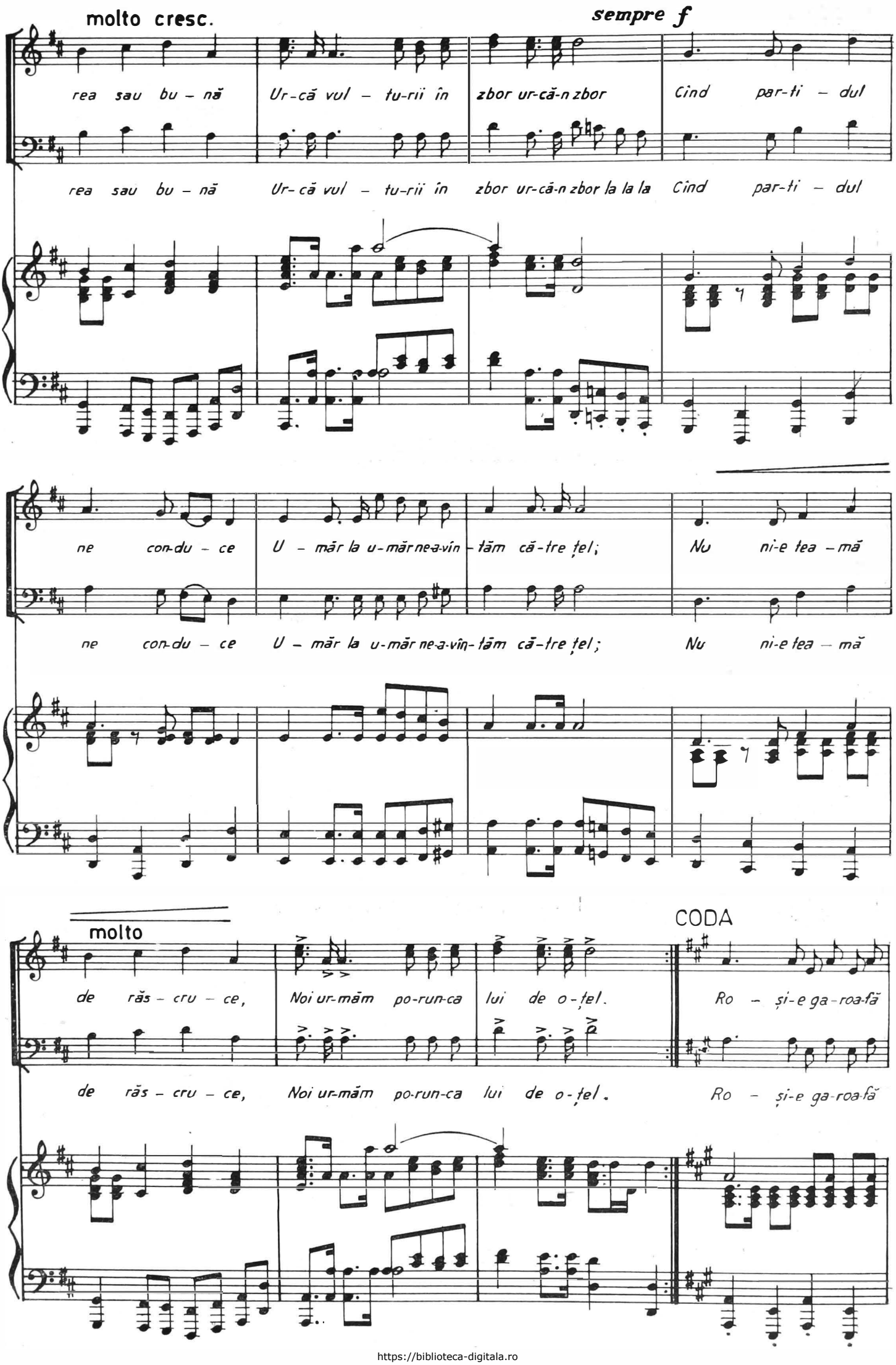
CÎNTĂ PATRIA-N LUMINĂ

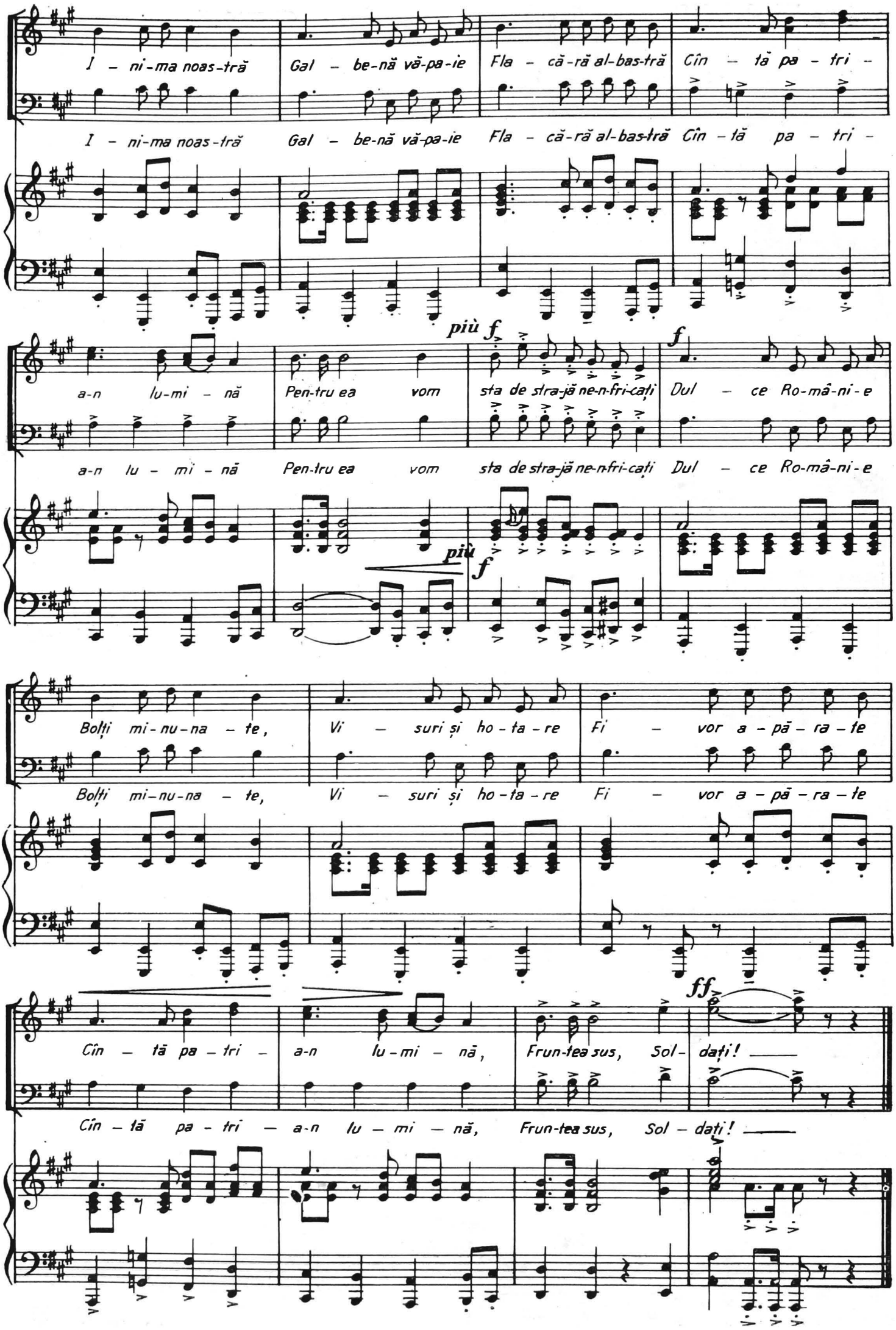
Versurile de Eugen Frunză

Muzica de Radu Paladi

Tempo de marş (vioi)
Energic şi plin de voie bună

Cor
Piano
f
Vă – i – le şi mun – ţii
Mul – tă să – nă – ta – te
Co – drii de-a-ra – mă
Ma – mă du – ioa – să
Rî – uri şi co – li – ne
Ru – me-nă şi cal-dă
Zăr – i – le ne chea-mă,
Pîi – nea de pe ma-să.
Cîn – tă pa – tri –
a-n lu – mi – nă,
Pen-tru ea vom
sta de stra-jă ne-n-fri-caţi
più
Cîn te-ce ră-su-nă
Fa – tă Co-sîn-zea-nă

https://biblioteca-digitala.ro

Bra – țe-le sal – tă Stea – ua să ne fi-e Lim – pe-de și-n-al-tă, Cîn – tă pa – tri –
Gu – ră de fra – gă Mul – tă fe-ri-ci-re Mîn – dru-li-ță dra-gă. Cîn – tă pa – tri –
Bra – țe-le sal – tă Stea – ua să ne fi-e Lim – pe-de și-n-al-tă, Cîn – tă pa – tri –
Gu – ră de fra – gă Mul – tă fe-ri-ci-re Mîn – dru-li-ță dra-gă. Cîn – tă pa – tri –
a-n lu-mi – nă Frun-tea sus, Sol – dați! Ori pe soa – re,
a-n lu-mi – nă Frun-tea sus, Sol – dați! Ori pe soa – re,
a-n lu – mi – nă Frun-tea sus, Sol – dați!
a-n lu – mi – nă Frun-tea sus, Sol – dați!
molto
ori pe lu – nă, Ar-de mîn – drul tri-co – lor tri-co-lor Fi – e vre – mea
ori pe lu – nă, Ar-de mîn – dru tri-co – lor tri-co-lor la la la Fi – e vre – mea

https://biblioteca-digitala.ro

molto cresc.
sempre f
rea sau bu – nă Ur-că vul – tu-rii în zbor ur-că-n zbor Cînd par-ti – dul
rea sau bu – nă Ur-că vul – tu-rii în zbor ur-că-n zbor la la la Cînd par-ti – dul
ne con-du – ce U – măr la u-măr ne-a-vîn-tăm că-tre țel; Nu ni-e tea – mă
ne con-du – ce U – măr la u-măr ne-a-vîn-tăm că-tre țel; Nu ni-e tea – mă
molto
CODA
de răs – cru – ce, Noi ur-măm po-run-ca lui de o-țel. Ro – și-e ga-roa-fă
de răs – cru – ce, Noi ur-măm po-run-ca lui de o-țel. Ro – și-e ga-roa-fă

https://biblioteca-digitala.ro

I - ni-ma noas-tră Gal - be-nă vă-pa-ie Fla - că-ră al-bas-tră Cîn - tă pa - tri -
I - ni-ma noas-tră Gal - be-nă vă-pa-ie Fla - că-ră al-bas-tră Cîn - tă pa - tri -
a-n lu-mi - nă Pen-tru ea vom sta de stra-jă ne-n-fri-cați Dul - ce Ro-mâ-ni-e
più f
f
a-n lu - mi - nă Pen-tru ea vom sta de stra-jă ne-n-fri-cați Dul - ce Ro-mâ-ni-e
più f
Bolți mi-nu-na - te, Vi - suri și ho-ta-re Fi - vor a - pă - ra - te
Bolți mi-nu-na - te, Vi - suri și ho-ta-re Fi - vor a - pă - ra - te
ff
Cîn - tă pa - tri - a-n lu-mi - nă, Frun-tea sus, Sol - dați!
Cîn - tă pa - tri - a-n lu - mi - nă, Frun-tea sus, Sol - dați!

https://biblioteca-digitala.ro

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

Anul XXIV nr. 12 (286) decembrie 1974

MISIUNEA NOASTRĂ ESTE MENIREA NOASTRĂ

Convorbire cu Ion Dumitrescu, preşedintele Uniunii Compozitorilor

Au trecut puţine zile de la încheierea celui de al XI-lea Congres al partidului. În agenda de lucru a fiecărui compozitor s-au aşternut planuri de lucru, idei fructuoase desprinse din Programul partidului, idei ce în curînd vor prinde viaţă, vor germina lucrări de amplă rezonanţă, menite să răspundă chemării din Raportul prezentat la Congres — de a oglindi istoria poporului nostru, uriaşa operă socială pe care o înfăptuieşte în prezent, realităţile vremii noastre.

— Cum vedeţi împlinirea rolului muzicii în vastul proces de educare patriotică, estetică a maselor relevat de Congresul partidului ?

— **Propun să legăm discuţia despre educaţie prin muzică, prin artă în general, de noţiunea de** accesibilitate. **Este o problemă valabilă în toate domeniile artei : pictură, teatru, literatură, şi care se ridică cu şi mai mare acuitate pentru arta sunetelor. O întrebare trebuie să călăuzească strădaniile oricărui creator : arta trebuie să apară ca un răspuns direct, ca o consecinţă a doleanţelor ascultătorilor de toate categoriile sau să deschidă drum acestora ?** Arta, cred eu, trebuie realizată la acel nivel de accesibilitate încît să fie înţeleasă de toţi oamenii ; dar, în acelaşi timp, să devină o permanentă invitaţie către exigenţă, pentru public, astfel ca acesta să-şi sensibilizeze înţelegerea, să aibă acces la valorile artei muzicale româneşti şi universale, la marea muzică.

— Pentru a ajunge la „marea muzică", după cum aţi spus, trebuie urcate importante trepte de iniţiere, educaţie...

— **Mai mult, aş spune, printr-un** efort intelectual, **şi de voinţă cu o mare disponibilitate faţă de sugestiile exterioare care vor crea ambianţa şi condiţiile de apropiere de adevăratele valori ale muzicii. Problema accesibilităţii se leagă strîns, indisolubil, de** învăţămîntul muzical **în procesul vast de educaţie a tineretului. Mai clar, de obiectul** Muzica, **în învăţămîntul de toate gradele şi în toate formele de învăţămînt, inclusiv cel tehnic. Se pune, de asemenea, problema acută a** profesorului de muzică, **cadru didactic de specialitate, bine pregătit** profesional, **bine educat cetăţeneşte, înflăcărat patriot, conştient de înalta misiune pe care o are în transformarea societăţii noastre ; profesorul de muzică — urmînd tradiţia pozitivă a înaintaşilor care, adesea, într-o ambianţă ostilă „dexterităţilor" au încălzit inimile tineretului de odinioară cu vraja artei sunetelor, formînd devotaţi iubitori ai muzicii ; profesorul de muzică — ce trebuie să formeze astăzi publicul de mîine, membri activi în sălile de concert, în ansamblurile corale de la oraşe şi sate, în orchestre de amatori, în mici formaţii de cameră. Avem în ţară sute de profesori entuziaşti care slujesc cu credinţă arta, fac totul pentru educarea patriotică, artistică a tinerelor generaţii. Acestor oameni le datorăm educaţia muzicală a poporului nostru, pentru ca apoi, pe această bază, să înflorească creaţia muzicală contemporană. Şi dacă învăţămîntul, după cum se dovedeşte, trebuie să-şi spună mai eficient cuvîntul în acest sens, să nu uităm importanţa „ciclurilor de iniţiere", emisiunilor speciale, concertelor-lecţie, conferinţelor, medalioanelor pe care Radioteleviziunea, instituţiile muzicale le au programate în activitatea lor curentă. Să adăugăm activitatea cercurilor de iubitori ai muzicii în marile întreprinderi din ţară, deplasarea în întreprinderi şi instituţii a artiştilor interpreţi — mijloace care, bine organizate, bine conduse, pot contribui şi ele la dezvoltarea gustului şi dragostei pentru muzică.**

Noi români avem unul din cele mai bogate fonduri tradiţionale de muzică populară. O muzică plină de expresie, de inedit, un adevărat fond umanist legat strîns de viaţa milenară a poporului nostru. Această muzică populară constituie pentru creatori o sursă inepuizabilă de inspiraţie, un model viu şi puternic. Trăim aceşti ani efervescenţi şi viaţa este o generoasă sursă de inspiraţie. Compozitorii au răspuns prompt la chemările partidului. Se străduiesc să dea creaţiei muzicale româneşti o strălucire şi un sens superior în faţa oamenilor din ţara noastră şi a celor de peste hotare. Discutînd despre educaţia oamenilor, formarea profilului moral al cetăţeanului, educaţia tineretului prin mijlocirea şi contribuţia muzicii româneşti, reies clar sarcinile şi menirea pe care creatorii noştri de muzică le au. Îmbogăţirea treptată a muzicii româneşti cu genuri accesibile — muzică corală, muzică uşoară de calitate, muzică simfonică pentru toate gradele de înţelegere, vocal-simfonică, opere, operete, cu tematică revoluţionară, pline de optimism — constituie preocuparea de căpetenie şi sarcinile planificate ale Uniunii compozitorilor. **Muzica românească pe terenul bogat umanist al creaţiei populare, inspirată din realităţile vremii, este o muzică umanistă, care cîntă omul cu năzuinţele, cu elanurile lui, o muzică ce se adresează publicului larg. Sîntem mîndri, ca artişti, ascultînd chemarea rostită de secretarul general al partidului la Congresul al XI-lea :** „Scriitorii, pictorii, compozitorii, toţi slujitorii artei şi literaturii nu-şi vor precupeţi munca şi talentul pentru a crea noi opere valoroase, pătrunse de umanism revoluţionar, de un robust optimism social, care să redea în forme cît mai variate preocupările şi frămîntările, dorinţele şi aspiraţiile poporului nostru". **Sîntem mîndri şi conştienţi de sarcinile ce ne revin.** Misiunea noastră este menirea noastră. **Sarcinile ce ne revin sînt paşi siguri spre viitorul unei arte muzicale de mare rezonanţă.**

SMARANDA OŢEANU

https://biblioteca-digitala.ro

Repertoriul — programul ideologic și artistic fundamental al instituțiilor muzicale de spectacole și concerte

de Nicolae CĂLINOIU

Una din sarcinile cele mai importante ce revin factorilor de conducere din instituțiile noastre artistice o constituie elaborarea repertoriului. Repertoriul rămîne — în ultimă analiză — aspectul esențial și hotărîtor al activității unei instituții de spectacole sau concerte. El reprezintă *programul* ideologic și artistic fundamental al instituției, calea prin care pătrund în mintea și inima spectatorului ideile și sentimentele care l-au animat pe creator. De aici, răspunderea deosebită care incumbă la toate nivelele la care se hotărăște *ce, cum* și *cît* anume se difuzează.

Alcătuirea repertoriului reflectă, așadar, capacitatea ideologică și profesională a comitetelor oamenilor muncii din instituțiile respective, orientarea lor, obiectivele de perspectivă pe care le au în vedere. Pe de altă parte, nivelul interpretativ al colectivului, oricît de ridicat ar fi, nu devine eficient, nu e pus în adevărata sa valoare, decît în măsura în care poartă, transmite, idei generoase, umaniste, înalt patriotice — pîrghii de seamă în determinarea unor mutații în concepțiile sociale, etice și estetice ale publicului, în sensul ridicării conștiinței pe treapta superioară a gîndirii celei mai înaintate, a gîndirii comuniste. Am amintit acest aspect tocmai pentru a sublinia că înzestraților noștri interpreți, aplaudați cu îndreptățire și îndrăgiți de public, trebuie să le oferim astfel — printr-un repertoriu fericit întocmit — prilejul afirmării depline a personalității lor ; de altfel, însăși creația lor interpretativă este stimulată, capătă un plus de strălucire și vibrație umană, atunci cînd vehiculează ideile înflăcărate ale artei autentice, militante.

Activitatea stagiunii muzicale 1973—1974 a fost orientată ținîndu-se seama de necesitatea reflectării pregnante și în acest domeniu a evenimentelor de deosebită importanță ale anului 1974 : aniversarea a 30 de ani de la Eliberarea României de sub dominația fascistă și cel de al XI-lea Congres al Partidului Comunist Român.

Bilanțul stagiunii 1973/1974 este, în general, pozitiv : din numărul de 69 de titluri de operă, operetă și balet românești — într-un total de 98 montări — 20 de titluri au constituit premiere — 12 absolute și 8 locale (8 opere, 8 operete, 4 balete). Unele dintre acestea sînt inspirate din contemporaneitate sau evocă momente semnificative din istoria patriei : baletul *Văpaia* de Mircea Chiriac, inspirat din lupta revoluționară a clasei muncitoare (la Opera Română din București și la Opera din Iași), operele *Bălcescu* de Cornel Trăilescu și *Doamna Chiajna* de Nicolae Buicliu (la Opera Română din București). După o absență de peste trei decenii, a revăzut lumina rampei, la Opera română din Cluj, opera istorică *Horia* de Nicolae Bretan și, tot pe această scenă, au fost prezentate, în soluții artistice inedite, opera-poem *Trepte ale istoriei* de Mihai Moldovan — lucrare în care se înlănțuie momente cruciale și personalități cu un rol de seamă în istoria poporului român — și opera-balet *Model mioritic* de Corneliu Dan Georgescu. Alte lucrări realizate în stagiunile trecute, prezentate în premieră pe scena unor opere și teatre muzicale au constituit evenimente importante pe plan local : *Ion Vodă* de Gh. Dumitrescu la Opera din Iași, *Stejarul din Borzești* de Teodor Bratu, la Opera din Timișoara, *Secretul lui Don Giovanni* de Cornel Țăranu la Opera de Stat din Cluj ; în afară de baletul *Văpaia,* au mai văzut lumina rampei în premieră absolută tablourile coregrafice *In memoriam* pe muzică de Alex. Pașcanu, evocare patetică a eroilor patriei și *Ia-ți, mireasă, ziua bună,* pe muzică de Nicolae Boboc, o suită de obiceiuri tradiționale de nuntă din Țara Moților (la Opera din Timișoara) ; în genul operetei, stagiunea 1973/1974 a vădit o mai bună cuprindere a tematicii actuale : *Rodica* de Norbert Petri, a cărei acțiune se desfășoară pe unul din marile șantiere ale țării (la Teatrul Muzical din Brașov), *Mătușa mea Faustina* de L. Cavassi și Doru Butoiescu, care cu mijloacele specifice genului, tratează aspecte ale muncii savanților români, puse în slujba omului și apărarea descoperirilor lor împotriva spionajului străin (la Teatrul de Operetă din București) ; *Valurile Dunării* de George Grigoriu, care evocă personalitatea compozitorului înaintaș I. Ivanovici (la Teatrul Muzical Galați) ; în premieră locală au fost prezentate operetele *Soarele Londrei* de Florin Comișel (la Constanța și Brașov), *Piatra din casă* și *Harță răzeșul* de V. Iusceanu (la Opera din Iași).

Caracterul militant și educativ-patriotic al repertoriului stagiunii 1973/1974 în domeniul operei, operetei și baletului a fost întregit prin reluarea unor spectacole montate în anii trecuți, ca de exemplu : operele *Decebal* și *Răscoala* de Gh. Dumitrescu, *Zamolxe* de Liviu Glodeanu, *Trandafirii Doftanei* de N. Petri, *Pădurea vulturilor* de Tudor Jarda, *Capcana* de W. Demian, etc. ; operetele *Ana Lugojana* și *Plutașul de pe Bistrița* de Filaret Barbu,

https://biblioteca-digitala.ro

Lăsați-mă să cînt de Gherase Dendrino, *Spune, inimioară* de Elly Roman etc. ; baletele *Primăvara* de Cornel Trăilescu, *Întîlniri în beznă* de E. Junger, *Marinarul visător* de Laurențiu Profeta etc.

În ceea ce privește creația de operă, operetă și balet din literatura universală, repertoriul curent a fost îmbogățit cu un număr de 26 premiere (12 opere, 7 operete și 7 balete). Este de subliniat orientarea către unele zone stilistice mai puțin explorate atît în ce privește muzica romantică cît și creația modernă. Astfel, *Olandezul zburător* de Wagner a contribuit la îmbogățirea diapazonului interpretativ al colectivului Operei Române din București ; baletele *Cenușăreasa* de Prokofiev (la Opera din Iași) și *Carmen* de Bizet-Scedrin (la Opera Română din București) au reprezentat noi modalități de contact atît al dansurilor cît și al publicului cu muzica secolului XX ; *Oklahoma* de R. Rodgers, prima lucrare care propune formula modernă a musicalului, a evocat viața plină de tensiune a fermierilor americani la începutul secolului nostru, aducînd o muzică antrenantă, colorată (la Teatrul de Operetă din București).

Filarmonicile au prezentat în stagiunea 1973/1974 un repertoriu divers, în care creația originală a ocupat un rol important : din totalul de 1.655 execuții, 534 au aparținut muzicii simfonice românești. Acest număr a asigurat prezența, în medie, a unei lucrări românești în fiecare concert simfonic. Numărul execuțiilor cu lucrări românești în primă audiție — absolută și locală (289) — a depășit pe cel al reluărilor (245) din repertoriul consacrat. Semnificativ este faptul că o serie de lucrări realizate recent, cele mai multe rezultate din comenzile de creație ale Consiliului Culturii și Educației Socialiste, au fost preluate operativ în stagiunea filarmonicilor, lucrări care — prin conținutul și realizarea lor artistică — vădesc aportul compozitorilor noștri la investigarea mai bogată și mai variată a unor obiective tematice, sugerate de Programul partidului cu privire la îmbunătățirea activității politico-ideologice și de educare comunistă a maselor. Din repertoriul stagiunii nu au lipsit lucrările de bază, intrate în patrimoniul culturii muzicale românești, de la compozitorii înaintași din secolul al XIX-lea la George Enescu, de la compozitorii din perioada interbelică la cei de astăzi.

Cele 7 coruri salarizate, de pe lîngă filarmonici, au făcut posibilă programarea unor importante lucrări vocal-simfonice românești, precum și a unor pagini reprezentative din muzica universală. În concertele *à cappella* ale acestor formații, s-a remarcat, de asemenea, prezența mai susținută a cîntecelor de masă, ca și a altor lucrări cu conținut patriotic, militant.

Repertoriul de muzică universală a cuprins, ca și în alți ani, lucrările de bază — preclasice, clasice, romantice și contemporane — necesare procesului de educație muzicală. La cifra de 1.121 titluri, propuse de filarmonici, s-au adăugat circa 300 lucrări concertante, pentru soliști și orchestră, a căror concretizare s-a făcut în funcție și de opțiunile soliștilor. Din repertoriu nu au lipsit investigațiile în muzica universală contemporană, ilustrată prin valori verificate și, în special, prin lucrări ale compozitorilor din țările socialiste.

În legătură cu activitatea în domeniul muzicii de cameră, instituțiile au făcut apel la cele mai bune formații existente, care — cu sprijinul material al Consiliului Culturii și Educației Socialiste — susțin de mai mulți ani concerte și recitaluri în capitală și în județe. Stagiunea de muzică de cameră a urmărit să prezinte lucrările fundamentale, atît din repertoriul românesc, cît și din cel universal, astfel încît publicul să se poată familiariza treptat, cu acest gen, de acces mai dificil, dar de o mare bogăție de conținut.

Urmărindu-se în continuare transpunerea în practică a hotărîrilor conducerii partidului cu privire la îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a tuturor oamenilor muncii, propunerile de repertoriu ale instituțiilor muzicale de spectacole și concerte pe stagiunea 1974—1975 — întocmite pe baza recomandărilor Consiliului Culturii și Educației Socialiste și avizate de către comitetele județene respective — au fost îmbunătățite și definitivate în cadrul unei consfătuiri cu caracter de lucru, la care au participat directorii tuturor instituțiilor muzicale precum și reprezentanți ai comitetelor județene de Cultură și Educație socialistă.

Ca rezultat al acestor preocupări, repertoriul viitoarei stagiuni permite desprinderea următoarelor caracteristici esențiale :

— Menținerea ponderii creației originale, o atenție deosebită acordîndu-se lucrărilor valoroase cu tematică militantă, inspirată din trecutul de luptă al poporului nostru și din problematica actualității socialiste ;

— Prezența corespunzătoare a lucrărilor semnificative din creația muzicală contemporană a țărilor socialiste ;

— Sporirea pe căi multiple a eficienței educative a manifestărilor muzicale ;

— Organizarea unor manifestări cu conținut adecvat și de înaltă ținută artistică în întîmpinarea celui de al XI-lea Congres al P.C.R. și sărbătoririi a 27 de ani de la proclamarea Republicii.

Operele și teatrele muzicale își propun să prezinte în decursul viitoarei stagiuni un număr de 50 premiere, între care : 22 opere, 13 operete, 15 balete.

În cadrul acestei cifre, creația originală este reprezentată prin 24 lucrări (10 opere, 5 operete, 9 balete) 13 dintre ele fiind lucrări

https://biblioteca-digitala.ro

inedite și constituind, ca atare, premiere absolute (5 opere, 3 operete, 5 balete). Două dintre lucrările inedite sînt inspirate din trecutul istoric al poporului nostru (operele : *Poesis* de Gh. Dumitrescu la Opera Română din Cluj, *Regele Istros* de J. Szarvady la Teatrul Liric Constanța) ; 6 lucrări sînt inspirate din lupta ilegală a partidului sau din actualitatea socialistă (opera *Dreptul la dragoste* de Teodor Bratu, dramatizare după romanul autobiografic *Aveam 18 ani* de Ecaterina Lazăr, la Opera Română din București, operetele *Răspîntia* de Fl. Comișel la Teatrul de Operetă și *Atenție, se filmează* de W. Demian la Opera maghiară din Cluj, baletele : *Chemarea* de T. Olah la Teatrul Muzical Brașov, *Seară de balet* de L. Profeta la Teatrul de Operetă, *Elanuri* de S. Sardhizov la Teatrul Muzical Galați) ; cinci lucrări abordează tematici diferite : operele *Hamlet* de P. Bentoiu la Opera Română și opera pentru copii *Cartea cu Apolodor* de Șt. Niculescu la Opera Română din Cluj, vodevilul pentru copii *Cocoșelul neascultător* de C. Ungureanu la Craiova, baletul *Trandafirul galben* de Harry Bella la Opera maghiară din Cluj și *Seară de balet* pe muzică de compozitori contemporani la Opera Română din București.

Dintre lucrările originale care vor fi prezentate în premieră locală, menționăm operele : *Ion Vodă* de Gh. Dumitrescu (la Opera din Iași), *Pădurea vulturilor* de T. Jarda (la Teatrul Liric Constanța), *Bălcescu* de C. Trăilescu (la Opera din Timișoara), *Năpasta* de S. Drăgoi (la Teatrul Muzical Brașov), *O noapte furtunoasă* de P. Constantinescu (la Opera din Iași) ; operetele : *Răspîntia* de Fl. Comișel (la Craiova), *Lăsați-mă să cînt* de G. Dendrino (la Teatrul Liric Constanța) ; baletele : *Primăvara* de C. Trăilescu (la Teatrul Liric Constanța), *Văpaia* de M. Chiriac (la Opera din Iași), *Pădurea fermecată* de H. Kilee (la Opera din Timișoara).

Este de remarcat, de asemenea, faptul că în repertoriul stagiunii viitoare, alături de premierele susmenționate, vor fi reluate un număr important din operele, baletele și operetele românești cunoscute din stagiunile precedente, o atenție deosebită acordîndu-se lucrărilor cu tematică educativ-patriotică.

O atenție aparte se va acorda lucrărilor originale, comandate pe baza planului aprobat, lucrări care pe măsură ce vor fi terminate, vor fi incluse în repertoriul operelor și teatrelor muzicale.

Din literatura clasică universală vor fi prezentate 26 premiere (12 opere, 8 operete, 6 balete), dintre care citățm : *Flautul fermecat* de W. A. Mozart, *Turandot* de G. Puccini, *Andrea Chenier* de U. Giordano, *Luna* de Carl Orff, baletele : *Magazinul de păpuși* de Bayer, *Lacul lebedelor* de P. I. Ceaikovski, *Cenușăreasa* de S. Prokofiev, *Bolero* de Ravel, operetele : *Frau Luna* de P. Linke, *Pericola* de J. Offenbach, *Voievodul țiganilor* de J. Strauss etc.

Propunerile privind repertoriul simfonic vădesc, în continuare, preocuparea de a oferi spectatorilor, alături de valorile consacrate din tezaurul muzicii românești și universale, o serie de prime audiții care se anunță de cert interes. Se remarcă, totodată, grija pentru o selecție cît mai judicioasă a titlurilor, sub raportul eficienței lor educative și al realizării artistice.

Ponderea creației originale, în ansamblul repertoriului, se ridică la 536 execuții (302 prime audiții și 234 reluări). În comparație cu cele 1.131 execuții din muzica universală (288 prime audiții și 843 reluări), acest număr corespunde ritmului de o piesă românească în fiecare concert simfonic, exceptînd cele cîteva programe al căror profil nu va permite o asemenea structură.

Prin programarea cu prioritate a lucrărilor cu mesaj militant declarat — oratorii, cantate, poeme simfonice și alte forme programatice cu conținut patriotic, revoluționar — noua stagiune a căpătat semnificația unei mai temeinice ancorări în preocupările actuale, caracter care, datorită măsurilor luate în colaborare cu Uniunea compozitorilor, va deveni și mai pregnant prin introducerea și a altor lucrări, pe măsura finalizării lor.

Propunerile de repertoriu din muzica universală vizează, în primul rînd, familiarizarea unor noi straturi ale publicului cu valorile mari ale artei muzicale din toate timpurile. Programate adeseori pe cicluri, concertele vor contribui la lărgirea orizontului de cultură muzicală a spectatorilor, înlesnindu-le pătrunderea în profunzimea fenomenului muzical. Muzica clasică și romantică constituie, firește, miezul repertoriului de muzică universală, iubitorul de muzică regăsind, în fiecare stagiune, multe din lucrările pe care le-a îndrăgit în stagiunile trecute. Nu este neglijată însă nici muzica preclasică, după cum nu lipsesc nici paginile de bază ale muzicii secolului XX. De asemenea și în această stagiune s-a acordat atenție creației compozitorilor din țările socialiste care sînt prezenți în repertoriu cu un număr de peste 150 lucrări.

În domeniul muzicii de cameră, instituțiile vor face apel, în continuare, la cele mai bune formații camerale existente, care cu sprijinul Consiliului Culturii și Educației Socialiste vor prezenta concerte și recitaluri în Capitală și în județe. Propunerile de repertoriu, venite pe parcursul stagiunii din partea formațiilor, vor fi coordonate pe plan central, pentru a se asigura orientarea judicioasă a întregii activități camerale.

În cadrul planului actualei stagiuni a ansamblurilor artistice, s-a prevăzut de asemenea pregătirea unor noi spectacole de cîntece și dansuri, cu un pregnant caracter militant și patriotic, spectacole prezentate în premieră în cinstea Congresului al XI-lea al partidului și celei de a 27-a aniversări a proclamării Republicii.

https://biblioteca-digitala.ro

În ceea ce privește teatrele și secțiile de estradă, activitatea acestora se află încă sub semnul unor înnoiri structurale.

Noile spectacole de estradă, aflate actualmente în lucru, își vor concentra atenția spre reliefarea a ceea ce este nou, înaintat în comportarea oamenilor de la noi, satirizînd în același timp manifestările înapoiate, antisociale.

În general, consider că repertoriul instituțiilor muzicale de spectacole și concerte, pe stagiunea 1974—1975, se înscrie pe linia sarcinilor ce rezultă din Programul ideologic al P.C.R., din prețioasele indicații ale tovarășului Nicolae Ceaușescu, Secretarul general al partidului nostru. Se vor depune în continuare eforturile necesare pentru îmbogățirea repertoriului, pe parcurs, cu noi lucrări în toate genurile, astfel încît noua stagiune muzicală, concepută sub semnul mărețului eveniment din viața partidului și poporului nostru, cel de al XI-lea Congres al P.C.R., să răspundă în cît mai mare măsură cerințelor actuale, să contribue la formarea și educarea omului nou, cu o conștiință înaintată, capabil să înțeleagă și să acționeze pentru traducerea în viață a Programului P.C.R. de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și de înaintare a României spre comunism.

Tradiții și înnoiri în muzica sovietică

de dr. Vasile TOMESCU

În ziua de 11 noiembrie 1974 a avut loc în aula Uniunii compozitorilor din R. S. România, o festivitate dedicată muzicii sovietice, cu prilejul celei de a 57-a aniversări a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie. Festivitatea a fost deschisă de Ion Dumitrescu, președintele Uniunii compozitorilor. Au fost de față Evghenia Soloviova, șef de secție în Ministerul Culturii din U.R.S.S., reprezentanți ai Ambasadei Sovietice în R. S. România, muzicologul Ivan Martînov și compozitorii Rostislav Boiko și Juri Semeniako, oaspeți ai Uniunii compozitorilor din R. S. România.

Tinerii interpreți Justin Opreanu, Elena Popescu, Dorel Fodoreanu și Ștefana Fodoreanu au prezentat Sonata a III-a pentru pian *și* Patru miniaturi pentru vioară și pian *de Serghei Prokofiev,* Nocturnă pentru violoncel și pian *de Aram Haciaturian,* Rondo pentru violoncel și pian de *Dmitri Kabalevski și* Trio pentru vioară, violoncel și pian *de Dmitri Șostakovici.*

Programul artistic a fost precedat de un cuvînt care constituie obiectul articolului de față. (n.r.)

Expresie a bogatelor și rodnicelor tradiții de legături prietenești între statele și partidele noastre, de relații întemeiate pe principiul respectului și prețuirii reciproce, colaborarea româno-sovietică se confirmă dinamică și fructuoasă și în ansamblul culturii și astfel și în domeniul muzicii. Pe acest drum, audiția de muzică sovietică organizată de Uniunea compozitorilor din Republica Socialistă România, înscriindu-se în cadrul manifestărilor prilejuite în țara noastră de cea de a 57-a aniversare a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, ne oferă în același timp posibilitatea reîntîlnirii cu cîteva creații de seamă ale maeștrilor muzicii sovietice în tălmăcirea unor tineri și valoroși interpreți români, ca și sugestia unei plăcute evocări a schimburilor de idei și valori între muzica și muzicienii din România și U.R.S.S.

Avem astfel bucuria de a aminti momentul dialogului purtat la Moscova între conducerile Uniunilor de compozitori din cele două țări, în legătură cu probleme fundamentale, teoretice și de creație, eveniment însoțit de concerte publice edificatoare pentru tendințele și înfăptuirile muzicale actuale din România și Uniunea Sovietică. Aniversarea a 60 de ani de viață ai președinților celor două Uniuni de compozitori a fost marcată prin calde omagii, publicate în cinstea compozitorului Tihon Hrennikov de revista **Muzica** și în cinstea compozitorului Ion Dumitrescu de revistele **Sovetskaia Muzika** și **Muzicalnaia Jizni,** profesorul Ivan Ivanovici Martînov fiind printre semnatari. Sărbătorirea septuagenarului Aram Ilici Haciaturian a fost cinstită în revista **Muzica** prin însemnări ale discipolilor români ai eminentului muzician. Împreună cu colegul

https://biblioteca-digitala.ro

Laurențiu Profeta am fost martor al unei memorabile scene, petrecută în luna aprilie a anului curent, cu prilejul participării noastre ca invitați la lucrările celui de al V-lea Congres al Uniunii compozitorilor sovietici, scenă care are darul de a oglindi sufletul cald, pasionat al lui Aram Ilici, dragostea și prețuirea acordate de el muzicii românești și care nu-și află perechea decît în aceleași sentimente și atitudini pe care le arăta George Enescu față de muzica și muzicienii sovietici. Ne aflam deci într-un moment de repaus, cînd deodată ne apare în față prestigioasa figură a autorului lui **Gaianeh,** balet care de altfel a cucerit repertoriul teatrelor occidentale cum au cucerit repertoriul mondial **Concertul de vioară** sau **Simfoniile.** Haciaturian, asaltat de ziariști, rezista minoritar la solicitările ofensive ale grupului de ziariști dornici să-i smulgă o opinie, un gînd, o impresie. „N-am ce să vă spun, lăsați-mă în pace", se apăra Aram Ilici. Nici n-apucă însă să se dumirească bine de solia pe care aveam cinstea s-o afirmăm, că deodată schimbă tonul și solicită el autoritar pe trimișii presei, destăinuindu-le cu dezinvoltură : „Ei bine, scrieți vă rog cît mai subliniat : am de spus că iubesc și prețuiesc muzica românească în frunte cu Enescu, Georgescu, Silvestri și Jora, că păstrez cele mai vii amintiri despre România și arta ei, despre oamenii vrednici și despre frumusețea locurilor de acolo" etc., etc. L-am asigurat că, la rîndul nostru, îl admirăm și îl iubim nu mai puțin, ca pe un mare maestru al artei din vremea noastră, ca pe un om cald, apropiat, prietenos.

Colaborarea în domeniul muzicologiei a cunoscut de asemenea o intensificare concretizată prin apariția în revistele noastre a multor materiale substanțiale, reflectînd relațiile prietenești dintre creatorii și artiștii celor două țări. Muzicologi ca Ivan Martînov, Rufina Leites și alții contribuie cu dăruire la afirmarea, în publicațiile sovietice, a valorilor muzicii românești iar autori români ca Zeno Vancea, Tiberiu Alexandru, Octavian Cosma, Viorel Cosma, Petre Codreanu colaborează la revista **Sovetskaia Muzika.** Mulți muzicieni români sînt, pe de altă parte, prezenți în presa românească cu articole despre muzica sovietică și remarc, referindu-mă la vremea din urmă, însemnările lui Laurențiu Profeta despre amintitul eveniment din viața compozitorilor sovietici, ale lui Viorel Cosma despre vizita în URSS ca și pe cele ale Ilincăi Dumitrescu despre pedagogia sovietică pianistică actuală, toate publicate în revista **Muzica.** Exprimăm mulțumiri pentru atenția acordată împlinirii a trei decenii de înflorire a culturii muzicale în România socialistă, prin impunătorul ciclu de articole publicate în numărul din luna august al revistei **Sovetskaia Muzika.** Am avut prilejul, care mă onorează, de a semna un studiu dedicat relațiilor muzicale est-vest într-un volum de interes internațional apărut la Moscova sub îngrijirea profesorului Boris Iarustovski. Un rol activ, în adîncirea cunoașterii reciproce, îl au concertele, expozițiile de discuri și tipărituri muzicale, emisiunile de radio și televiziune care au devenit tradiționale, cunoscînd în acest an jubiliar o intensitate deosebită, precum și manifestările curente sau extraordinare ale ansamblurilor și soliștilor din cele două țări prietene, manifestări care au devenit atît de bogate și fecunde, încît numai o privire foarte largă le-ar putea cuprinde și sintetiza. La acest amplu tablou se cuvine să reamintim aportul școlii sovietice la formarea tinerilor muzicieni români, domeniu care are astăzi o istorie de decenii. Este locul să retrăim din memorie, cu profundă și nestinsă vibrație, clipele de rară desfătare spirituală create pe podiumul sălilor românești de concert de ilustrul violonist care a fost David Oistrah, de asemenea prieten și admirator al lui George Enescu. Aducem cu acest prilej un omagiu postum acestui mare artist al timpurilor noastre, al cărui aport ne este evocat într-un articol inedit pe care-l semnează în numărul de față al revistei profesorul Ivan Martînov. Oprim aici firul bogat al evocărilor privind colaborarea muzicală dintre țările noastre, care va ține, sîntem siguri, și în viitor, ritmul relațiilor vaste, multilaterale dintre România și URSS, pentru a prefața foarte pe scurt audiția programată.

Chemată de destinul istoric să exprime viața poporului rus, puternica lui sensibilitate artistică, generînd o covîrșitoare forță realist-epică la Glinka și Borodin, realist-psihologică la Dargomîjski și mai ales la Mussorgski și legendar-fantastică la Balakirev, Korsakov, și Skriabin, școala muzicală națională rusă avea să infuzeze energii înnoitoare însăși școlii occidentale la contactul cu care s-a format. Descoperind și punînd în valoare elemente de polifonie modală, de ritm și instrumentație sugerate de bogatul folclor rus și oriental de o pregnantă și inedită originalitate, muzicienii ruși participă atît de substanțial la regîndirea concepției și tehnicii muzicii europene a începutului de veac, în special proprii impre-

https://biblioteca-digitala.ro

sionismului francez încît un istoric ca René Dumesnil ţinea să constate : „Les russes se mêlent à la vie musicale française si parfaitement qu'il est impossible de les en séparer pour en écrire l'histoire". [1]) Dacă Korsakov a sugerat Occidentului muzical explorarea scărilor cromatice şi orientale şi o orchestraţie de un pitoresc fascinant, dacă Mussorgski imprimă muzicii culorile fruste ale modalismului şi ritmicii proprii străvechii arte ţărăneşti ruse, dacă Skriabin postulează un sistem armonic revoluţionar germinat de acordurile de cvarte, capabil să exprime viziuni de o poezie insolită, să redea imagini tulburătoare, extatice, mitice, Stravinski creează în arta secolului XX o operă monumentală, de vastă cuprindere tehnico-stilistică, supusă unei gîndiri atît de personală şi de unitară în deconcertanta ei diversitate încît marea influenţă pe care a exercitat-o, începînd cu anul 1913, este încă vie şi activă şi astăzi. De la parodierea atmosferei de bîlci pînă la sentimentul de elevaţie poetică, de la exerciţiul „întoarcerilor" către arta primitivă şi către vechii maeştri la restructurarea muzicii întîmpinată cu violenţă de critica academizantă, Stravinski rămîne deopotrivă un mare artist rus şi un mare artist al veacului său. Lecţia dată de el posterităţii este pe cît de singulară pe atît de elocventă : „El a demonstrat prin însuşi acest fapt — notează Henri Sauguet, îndată după dispariţia muzicianului — că nu există timp, sau modă sau tehnică — depăşite sau inutilizabile ; că în orice formă muzicală fie că aparţine secolelor trecute, fie că e proprie zilelor noastre se poate urma o artă nouă cu condiţia să fii în măsură a gîndi, într-un spirit propriu, această muzică."

Formaţi, ca şi Stravinski, la contactul Orientului tradiţiilor muzicale multimilenare cu permanenţe ale Occidentului european, vatră a clasicismului şi teatru al înnoirilor artei culte, exponenţi de seamă ai şcolii sovietice, contribuie ei înşişi la adîncirea mai departe a acestei mirabile sinteze. Perioada interbelică coincide cu efortul spre delimitarea netă şi definitivă faţă de şcolile franceză şi germană care au jucat un atît de important rol formativ şi afirmarea unei arte generată de impulsul ideilor înnoitoare, ale Marii Revoluţii din Octombrie. Perioada postbelică stimulează, în cadrul culturii sovietice multinaţionale, concentrarea preocupărilor creatoare în direcţia unei muzici, pe plan estetic profund sensibilă la nobilele aspiraţii umaniste şi patriotice, iar pe planul tehnicii componistice deschisă marilor căutări artistice, dar cruţată de obsesia efemeridelor de limbaj lipsite de miezul gîndirii perene şi de seva sensibilităţii pline de viaţă şi culoare omenească.

Integrat mai întîi celor mai febrile curente înnoitoare ale muzicii occidentale, Serghei Prokofiev s-a alăturat apoi, dînd curs unei profunde chemări lăuntrice, efortului de creare a muzicii sovietice la confluenţa marilor tradiţii naţionale cu dinamismul construcţiei pe plan social-economic şi spiritual în care s-a angajat patria sa. El este înfăptuitorul unora dintre cele mai personale sinteze între spiritul artei universale şi originalitatea pregnantă a muzicii ruse, cu rezonanţe mergînd de la arhaism sever, aspru **(Suita scitică)** pînă la mesajul contemporan militant (Simfonii, concerte, cantate, muzică de film, balete). Cu Prokofiev, Şostakovici, Haciaturian, Miaskovski, Kabalevski, Hrennikov, cu noile generaţii din care fac parte Sviridov, Karaev, Taktakişvili, Scedrin sau Espai, muzica sovietică reprezintă unul din fenomenele artistice cele mai impetuoase şi caracteristice ale timpului nostru. Este o realitate net distinctă şi unitară în contemporaneitatea mondială şi totodată complexă, diversă, prin sinteza care se desfăşoară în însuşi perimetrul ei de afirmare, între prestigioasa experienţă a şcolii ruse şi tendinţele de creştere viguroasă a noilor şcoli muzicale naţionale aparţinînd Republicilor sovietice din Sud (R.S.S. Gruzină, R.S.S. Armeană, R.S.S. Azerbaidjană), Vest (R.S.S. Ucraineană), Nord-Vest (Ţările Baltice), Est (R.S.S. Kazahă, R.S.S. Tadjikă).

În această direcţie, concertele prilejuite nu de mult de cel de al V-lea Congres al Uniunii compozitorilor sovietici, eveniment despre care am amintit, au fost cît se poate de revelatoare. Noul ciclu de lieduri de Şostakovici pe versuri de Ţvetaeva, premiera mondială a operei **Jucătorul** de Prokofiev, spectacolele cu baletul **Ana Karenina** de Scedrin, avînd în rolul titular pe celebra Plisetkaia, creaţii simfonice de o captivantă culoare modală şi orchestrală ale unor autori ca Jiganov — R.S.S.A. Tătară, Rahmadiev — R.S.S. Kazahă, Bahor — R.S.S. Tadjică, lucrări de un sesizant suflu tineresc, semnate de un Skoric sau Ganceli, ne-au condus toate ferm la concluzia că muzica sovietică reprezintă un aspect deosebit de fecund şi plin de vitalitate al artei contemporane, care se îmbogăţeşte continuu cu talente şi stiluri, cu tendinţe majore şi împliniri certe, fără obsesia modernismului şi extravaganţei dar cu aspiraţia spre înnoirile profunde în substanţa umanistă a muzicii, spre adevărul etern al expresiei şi măiestria rară a realizării.

---

1) Le courrier musical de France— no. 34. 2—e trimestre, 1971, p. 68.

https://biblioteca-digitala.ro

David Oistrah

de **IVAN I. MARTINOV**

scris special pentru rev. Muzica

Cînd la începutul anilor 30 tînărul violonist David Oistrah a venit din Odesa la Moscova, puțini erau dintre cei care au putut să prevadă, în persoana sa, unul dintre cei mai remarcabili muzicieni ai secolului nostru. Primele sale apariții pe podiumul Capitalei n-au prea fost remarcate ; însă după concertul de sonate, pe care l-a prezentat în compania profesorului Alexander Goldenveizer, a început să se spună că este un muzician excelent. Mai tîrziu a atras asupra sa atenția generală. În anul 1935, la concursul „Wieniawski" din Polonia, a fost distins cu premiul al II-lea. În anul 1937, la Bruxelles, a primit „Grand Prix de Concours de la Reine Elisabeth", după care s-a ridicat pe culmile artei, acolo unde a rămas pînă la sfîrșitul vieții sale, desăvîrșindu-și și dezvoltîndu-și neîncetat măiestria artistică. Viața lui David Oistrah s-a desfășurat în furtunoasele aplauze ale publicului, stima colegilor săi, cu turnee întreprinse în toate continentele, înregistrări pe discuri, primite pretutindeni cu un mare entuziasm, într-un cuvînt în gloria universală de vestit muzician, glorie cucerită prin talent și neîncetată muncă creatoare.

În acea perioadă, talentul său a atins o deplină înflorire, uimind prin dărnicia sa. Ascultîndu-l pe David Oistrah, nimeni nu dădea atenție tehnicii lui, de o autentică virtuozitate, deși pentru el nu existau dificultăți de execuție și totuși cîntul lui era de o excepțională virtuozitate. Nimeni nu acorda atenție nici tonului viorii sale deși el era deosebit de frumos și de vibrant și nici preciziei intonației și arcușului. Totul era perceput ca de la sine înțeles, ca o trăsătură proprie artei sale, artă care se desprindea, în primul rînd, din cuceritoarea și sincera interpretare a lucrărilor autorilor clasici și contemporani, interpretare care cucerea auditorii. Aceste calități se vădeau în vasta varietate stilistică, pentru că Oistrah găsea pentru fiecare compozitor o apropiere individuală, păstrîndu-și totuși personalitatea.

Ne permitem să dăm doar trei exemple :

Cei care l-au ascultat pe Oistrah poate că își amintesc de excepționala interpretare a lucrării *Rondo-Capriccio* de Saint-Säens. Cîtă gingășie a imprimat interpretării sale, cîtă eleganță, cîte contraste de construcție, toate fiind contopite într-o concepție interpretativă unică. În execuția sa *Rondo*-ul s-a remarcat printr-o deosebită profunzime și totodată largheță. A fost o adevărată destăinuire, cu adevărat artistică.

Al doilea exemplu — *Concertul* de Brahms, cu contururile lui strict clasice și de o inspirație romantică, în care Oistrah a dovedit măiestria de a cuprinde toate amănuntele, îmbinîndu-le totodată în întreaga construcție a lucrării. Cît talent a dovedit el în interpretarea finalului, cu cîtă măiestrie s-a apropiat artistul de momentul culminant final !

Același lucru l-a dovedit și în interpretarea unei alte lucrări de un stil cu totul diferit și creată într-o altă perioadă — e vorba de *Concertul pentru vioară* de Haciaturian. Cît de bine a prins și a redat spiritul și caracterul acestei muzici, cu totul neobișnuite pentru acea perioadă, coloritul viu, oriental, învolburarea de culori sonore, contrastul dintre liniile melodice atît de duioase, și ascuțitele ritmuri de dans — toate acestea fiind sclipitor redate de arcușul său. David Oistrah a fost primul care a interpretat concertul lui Haciaturian, a creat o tradiție în interpretarea lui, a devenit un autentic colaborator de creație al compozitorului.

David Oistrah a rămas credincios unei astfel de conlucrări de-a lungul întregii sale vieți. La rîndul lor, compozitorii îl sprijineau, i-au apreciat din primul moment talentul, interesul său față de tot ce era nou, iar cînd scriau lucrări pentru vioară, se consultau de cele mai multe ori cu el. Se poate spune că pentru el interpretarea lucrărilor noi din literatura muzicală sovietică a devenit o necesitate vitală, o condiție imperioasă în activitatea sa creatoare. El a fost primul și neîntrecutul interpret al concertelor pentru vioară și al sonatelor lui Șostakovici, al sonatelor lui Prokofiev și al unei alte serii de lucrări, contribuind din plin la popularizarea lor. Pe de altă parte, fiind în permanent contact cu mari compozitori, el își îmbogățea măiestria interpretativă, legată neîncetat și indisolubil de diversitatea creației contemporane. Tocmai de aceea interpretarea pe care a dat-o lucrărilor, din diferite epoci și de stiluri diferite, a devenit atît de pregnantă.

La toate acestea trebuie să mai adăugăm că David Oistrah nu se oprea niciodată la cele realizate, își perfecționa continuu măiestria. Om cu un înalt nivel de cultură generală și muzicală, om cu o deosebită putere de muncă și un rar spirit de organizare, extrem de exigent față de sine însuși, el era apropiat tuturor celor pe care-i cunoștea, fie că erau partenerii lui de concert, auditori sau elevi. Tuturor le destăinuia din talentul său, din inspirația sa, îi uimea pe toți prin capacitatea sa de a se integra în ceea ce era nou. Toate aceste trăsături s-au reliefat în mod deosebit în decursul îndelungatelor sale turnee concertistice, întreprinse în acești ani, în numeroase țări.

David Oistrah a fost unul dintre primii muzicieni sovietici care au vizitat România. În anul 1944, cînd a concertat aici pentru prima oară, el a simțit din plin sinceritatea publicului român și s-a întors în Patrie, pătruns de neuitate impresii. Îmi amintesc de interesul cu care îi ascultam destăinuirile despre turneul pe care-l făcuse, destăinuiri dominate de amintiri despre George Enescu. Vorbea despre el cu multă însuflețire, considerîndu-l un om și artist excepțional. Desigur că Enescu ne-a fost cunoscut și mai înainte dar Oistrah a fost acela care ni l-a apropiat și odată cu el ne-a dezvăluit impresii și despre întreaga muzică românească.

Un an mai tîrziu am avut fericirea să mă întîlnesc cu George Enescu în România, să asist la concertele lui și să-l vizitez acasă. Pe pian se afla o mapă frumoasă și voluminoasă iar gazda mi-a spus cu o netăinuită emoție : „Mi-a dăruit-o Oistrah". Ne-a povestit apoi despre concertele pe care le-a dat împreună cu Oistrah și Oborin pe care, nu peste mult timp, am avut prilejul să le auzim aevea — atunci cînd marele muzician român a sosit, în neuitatul său turneu, la Moscova. El și-a dezvăluit atunci multilateralul său talent muzical — a apărut atît în calitate

https://biblioteca-digitala.ro

de dirijor cît și în aceea de violonist și de pianist. Pregnant s-au întipărit în memorie serile în care am ascultat *Dublul concert de Bach*, executat de Enescu și Oistrah, precum și recitalul de Sonate, în care Enescu a apărut ca violonist, împreună cu Oborin, iar apoi ca pianist, împreună cu Oistrah (la muzeul „Enescu" poate fi văzută fotografia celor doi muzicieni pe podiumul de concert).

În deceniile anilor 50 și 60 David Oistrah a călătorit prin întreaga Europă, a traversat de cîteva ori oceanul pentru a concerta în diferite orașe din Americile de Nord și Sud, a cîntat în Japonia și în Australia și pretutindeni aparițiile lui în fața auditorilor s-au bucurat de uriașe succese, consolidîndu-i gloria universală. Aceasta însă nu i-a schimbat cu nimic caracterul. El și-a păstrat aceeași exigență față de sine, aceeași atenție și bunăvoință față de colegi. Tot în această perioadă a susținut o serie de recitale (triouri) împreună cu Oborin și Knușevițki, precum și numeroase concerte de sonate cu Oborin. O remarcabilă realizare a acestor doi artiști a constituit-o interpretarea *Sonatelor pentru vioară și pian* de Beethoven, înregistrate pe disc de casa de discuri „Chant du Monde" — disc distins cu „Grand Prix". Ceva mai tîrziu Oistrah a apărut într-un recital de sonate în compania lui Sviatoslav Richter, fapt care a constituit un important eveniment în viața muzicală, întipărit pentru totdeauna în memoria auditorilor.

Trebuie să-l fi cunoscut pe Oistrah, să-i fi cunoscut neîncetata sa dorință de perfecționare, ca să-i apreciezi uriașa muncă pe care o desfășura la pregătirea acestor concerte de ansamblu, fără să mai vorbim de timpul ce-i era necesar pentru aceasta. Dar tocmai această trepidantă muncă reprezenta însăși viața și satisfacția artistului, care nu precupețea nici un efort pentru atingerea idealurilor artistice pe care și le propunea. Pe lîngă toate acestea el dedica o bună parte din timpul său activității pedagogice, pe care o desfășura la Conservatorul din Moscova. Clasa de sub conducerea lui a devenit un centru de atracție pentru tinerii violoniști veniți din diferite orașe și țări.

Activitatea pedagogică desfășurată de Oistrah a lăsat urme adînci. El știa să sesizeze un talent și să ajute la dezvoltarea trăsăturilor individuale ale fiecăruia, avea priceperea de a sprijini un tînăr violonist în primii săi pași pe calea artei. Din clasa lui a absolvit o întreagă pleiadă de artiști care, la concursurile internaționale, au cucerit înalte distincții. Se poate spune că el a creat o școală interpretativă proprie dar care, în același timp, este foarte variată prin individualitățile sale-, pentru că el nu-i impunea niciodată violonistului autoritatea sa, ci îl îndemna să-și urmeze propriul său drum. Este dificil să enumerăm aici numele tuturor elevilor remarcabili care au fost îndrumați de Oistrah. Menționez doar că ei continuă tradițiile sale creatoare, dezvoltîndu-le în propria lor artă. În felul acesta, talentul interpretativ al marelui artist — care a fost David Oistrah — continuă să fiinteze.

Pare-se că torentul acestei furtunoase și vaste activități i-a cotropit cu totul timpul său și întreaga sa activitate artistică. David Oistrah însă căuta să-și lărgească și mai mult această sferă. Asemenea unor alți mari artiști virtuozi el a urcat la pupitru dirijoral și astfel, în anii 60, a dat o serie întreagă de concerte simfonice cu un repertoriu foarte variat, care cuprindea în special lucrări clasice și romantice. Am avut astfel prilejul să-l cunoaștem pe Oistrah în calitate de dirijor și să urmărim cu viu interes cît de repede a putut păși în acest domeniu, pentru el nou, al artei. Neasemuita sa muzicalitate și experiența sa artistică l-au ajutat ca, într-un timp foarte scurt, să cucerească auditorii și în calitate de dirijor. Numele lui a început să apară tot mai des în programele de concert ale celor mai bune orchestre simfonice. Admiratorii talentului său violonistic au trebuit să fie de acord cu faptul că și în calitate de dirijor el a constituit un strălucit eveniment în viața muzicală, cucerind atît pe orchestranți cît și pe auditori.

Dar succesele obținute de Oistrah-dirijor n-au putut umbri neasemuita lui glorie de violonist. Publicul aștepta neîncetat și cu multă nerăbdare recitalele sale, cu atît mai mult cu cît programele lor cuprindeau o serie întreagă de lucrări noi. Manifestînd mult interes față de creația compozitorilor contemporani, în special față de creația lui Șostakovici, el nu neglija să cînte și lucrări ale clasicilor și romanticilor, fără a repeta însă, din ce a realizat în trecut, aducînd în interpretare acel spirit de noi căutări, trăsătură de care a fost însuflețit în decursul întregii sale vieți.

În 1974, la sfîrșitul lunii mai, Oistrah a interpretat la Viena *Concertul* de Beethoven. Publicul vienez îl cunoștea foarte bine și-l iubea mult pe Oistrah pentru că, în acest oraș, el a dat numeroase concerte. Și totuși, primirea ce i s-a făcut de această dată era peste așteptări. În clipa cînd a apărut pe scenă, atît orchestranții cît și publicul s-au ridicat în picioare. Pe fețele tuturor se oglindea bucuria. S-au dezlănțuit aplauze frenetice, strigăte de entuziasm. L-au primit ca pe un om ce le era apropiat și iubit. Și într-adevăr el așa era atît pentru vienezi cît și pentru toți iubitorii de muzică din alte orașe. În acea seară, Oistrah a cîntat acompaniat de orchestra filarmonicii sub bagheta dirijorului Giulini. A cîntat în așa fel încît a răspuns celor mai înalte exigențe. Interpretarea sa a cuprins întreaga strălucire a măiestriei sale, tot farmecul personalității sale artistice, imprimînd Concertului beethovenian o execuție neasemuit de captivantă. La încheierea Concertului, sala a răsunat de aplauze furtunoase. A fost chemat de nenumărate ori pe scenă. I se citea pe față fericirea dar se vedea că era extenuat. A fost ultimul său turneu, întreprins în orașul marilor tradiții muzicale. L-am vizitat apoi în cabina sa, l-am felicitat și i-am mulțumit pentru marea desfătare artistică pe care ne-a dat-o. Nimeni dintre noi nu s-a gîndit că aceasta va fi ultima întîlnire cu artistul și omul David Oistrah, că peste cîteva luni el ne va părăsi pentru totdeauna, după un succes, la fel de răsunător, cu concertul pe care l-a dat la Amsterdam. Remarcabil muzician, devotat artei pînă în ultima clipă a vieții sale, artă pe care a împărtășit-o cu dărnicie oamenilor din toate țările — iată cum ne-a rămas în memorie chipul său neasemuit.

în românește de I. EFREMOV

București, noiembrie 1974

https://biblioteca-digitala.ro

PONTICA '74

Festivalul dobrogean *PONTICA*, aflat la cea de-a patra ediție în anul 1974, se poate considera ca definitiv încadrat printre manifestările artistice tradiționale de prestigiu național. Creat de către organele locale de Partid și de Stat din orașul și județul Constanța pentru valorificarea resurselor spirituale locale, *Pontica* are toate șansele să-și cucerească un *profil* original, aspirînd în viitor — așa cum a declarat-o primul secretar al regiunii de Partid, tov. Vasile Vîlcu, în cadrul întîlnirii cu delegația Uniunii compozitorilor — chiar la o manifestare cu caracter internațional.

Anul acesta forțele artistice locale au urmărit să contribuie la îmbogățirea și colorarea festivalului *Pontica* cu elemente inedite. Dacă am sublinia doar concertul de muzică ușoară românească — cu prime audiții pe tematică dobrogeană — al Teatrului *Fantazio*, surprinzătoarea evoluție artistică a coralei *Vox Maris* a Sindicatului din Municipiul Constanța, concertul coral al Liceului de muzică din Constanța și al grupului vocal popular al fîrșeroților (aromâni) din Dobrogea, ar fi îndeajuns pentru a concretiza dorința organizatorilor de a împrumuta manifestării culturale de pe litoral, atribute proprii de afirmare. Prezența masivă a tineretului pe majoritatea scenelor din Constanța și Techirghiol, a transmis *Ponticei 74* o atmosferă de căldură și entuziasm juvenil, care se pare că definește acest festival ce se bucură deja de popularitate.

Promițătoare ne-au apărut formația Corului de copii mici a Liceului de muzică din Constanța și orchestra simfonică a Teatrului muzical, ambele ansambluri conduse cu competența unor dirijori profesioniști cu experiență (Silviu Panțîru și Elena Văcărescu). În vădită ascensiune s-a prezentat și baletul Teatrului de revistă *Fantazio*, îndrumarea metodică a coregrafului Cornel Patrichi, pe linia dansului modern în special, situînd astăzi acest tînăr colectiv artistic în fruntea ansamblurilor noastre de estradă. Sînt, așadar, suficiente speranțe pentru o viață muzicală prestigioasă pe litoralul Mării Negre.

Desigur, proiectele locale nu se opresc aci. De pe acum se pregătesc înfăptuiri artistice viitoare de răsunet național. Două din principalele obiective ale *Ponticelor '76 și '77* vizează spectacole muzicale de anvergură la *Tropaeum Trajani* din Adamclisi, precum și o suită de manifestări patriotice cu semnificații istorice, prilejuite de centenarul Războiului de Independență din 1877. În sala Comitetului municipal de Partid din Constanța, tov. Vasile Vîlcu a făcut o largă expunere asupra proiectelor viitoarelor *Pontice*, lansînd tuturor creatorilor Uniunii compozitorilor prezenți la întîlnire, invitația de a participa cu lucrări de amplă rezonanță patriotică la susnumitele evenimente. Discuțiile deschise, fructuoase pentru ambele părți, sugestiile schimbate între compozitorii și muzicologii Uniunii pe de o parte, oamenii de cultură și organizatorii constănțeni pe de altă parte, au conturat coordonatele apropiatelor *Pontice* în directă legătură cu posibilitățile artistice și cu valențele spirituale locale (valorificarea patrimoniului arheologic și al bogatului folclor dobrogean). Ideea unor simpozioane științifice pentru a lumina trecutul muzical al Pontului Euxin pe baza imensului tezaur arheologic dobrogean, descoperit în ultimele decenii, a întrunit unanima adeziune a participanților, după cum intensificarea investigației etnomuzicologice asupra creației populare a aromânilor ar putea conduce la noi concluzii asupra etnogenezei muzicii populare românești. Așa cum sublinia președintele Uniunii compozitorilor, Ion Dumitrescu, fondul masiv de cuvinte de origine latină, prezent în folclorul fîrșeroților dobrogeni, precum și unele rudimente de polifonie vocală (cu acele caracteristice micro-intervale glissante), oferă suficiente puncte de referință asupra culturii muzicale populare străvechi a pămîntului românesc dintre Dunăre și Marea Neagră. Întîlnirea de la Comitetul județean P.C.R. Constanța — la care au luat parte compozitorii și muzicologii Ion Dumitrescu, Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Mircea Chiriac, Viorel Cosma, Florentin Delmar, Aurel Giroveanu, George Grigoriu, Mișu Iancu, Henri Mălineanu, Temistocle Popa, Laurențiu Profeta și Radu Șerban — s-a încheiat cu apelul călduros al primului secretar, tov. Vasile Vîlcu, de a transmite tuturor creatorilor invitația de participare cu noi lucrări la viitoarele festivaluri de pe țărmul Mării Negre.

Manifestările muzicale din festivalul *Pontica '74* au debutat printr-o inedită întîlnire artistică la Techirghiol, unde corurile Liceului de muzică din Constanța și grupul de folclor autentic al comunității fîrșeroților locali au prezentat un program de real interes muzical și științific. Prelucrările corale ale profesorului I. Galafu, cunoscut folclorist dobrogean, au dezvăluit un original univers sonor al aromânilor, repertoriul micilor școlari în special impunîndu-se prin prospețimea și sinceritatea interpretării. Sunoriza concertului ne-a oferit-o gruoul vocal bărbătesc care a executat o suită de piese populare din străvechiul folclor dobrogean. Tematica diversă a cîntecelor, cu vechi rădăcini păstorești, formele de execuție cu improvizații libere, pedale neașteptate, disonante inedite, micro-intervale de rezonanță primitivă, dar mai ales similitudinea melodică a creației aromânești cu fondul muzical românesc din Bihor și Maramureș — au conferit acestui concert caracterul revelator al păstrării unui fond spiritual de excepțională valoare istorico-artistică.

https://biblioteca-digitala.ro

Remarcabilă rămîne atitudinea dirijoarei Elena Văcărescu de a promova în repertoriul coral al formațiilor Liceului de muzică din Constanța, piese inedite, inspirate din creația populară locală. Copiii au cîntat asemenea lucrări nu numai cu plăcere, ci și cu o impecabilă dicțiune în dialectul aromân, transformînd concertul într-o autentică lecție de măiestrie vocală și de ținută patriotică.

A doua zi, în sala Teatrului de păpuși din Constanța și la clubul marinarilor, s-au desfășurat întîlnirile de lucru între delegația Uniunii compozitorilor și tineretul local. Au urmat scurte concerte și recitaluri vocal-instrumentale, edificatoare pentru preocupările pedagogice ale tinerilor muzicieni constănțeni (s-au audiat de pildă, lucrări de M. Jora, Ion Dumitrescu, Tudor Ciortea, Alfred Mendelsohn, Paul Constantinescu, Dumitru Bughici etc.).

Concertul simfonic al orchestrei Teatrului muzical din Constanța a încheiat prima zi a *Ponticei '74*. Sub bagheta dirijorului Silviu Pantîru, corul, soliștii și formația orchestrală, au interpretat — într-o versiune inedită, cu cvartet vocal și recitator — poemul *Comunistul* de Constantin Palade, pe versuri de Nicolae Labiș. Este o inițiativă valoroasă, promițătoare, scoaterea orchestrei din fosa teatrului, spre a susține concerte simfonice, însă asemenea manifestări trebuie să devină *permanente* în viața muzicală a orașului. Prefațat de muzicologul Viorel Cosma, concertul a început cu suita *Trei dansuri românești* de Theodor Rogalski, lucrare pretențioasă pentru orice formație simfonică, remarcabil tălmăcită de Silviu Pantîru.

Fără îndoială, una din manifestările de prestigiu ale *Ponticei '74* a fost reîntîlnirea cu ansamblul coral *Vox Maris* al Sindicatelor din municipiul Constanța. Sub conducerea experimentatului dirijor Boris Cobasnian, formația a realizat performanțe surprinzătoare, recent concretizate prin dobîndirea a două premii I și un premiu III la concursul de muzică corală din Italia. Ne-am aflat în fața unei excelente formații de amatori, de-a dreptul profesionalizată de Boris Cobasnian printr-o cultură vocală superioară, prin abordarea unui repertoriu pretențios, printr-o ținută scenică ireproșabilă. Cîntece de masă și patriotice (I. C. Dănielescu, Tiberiu Olah, Boris Cobasnian, George Grigoriu), coruri populare și prelucrări de folclor (D. D. Botez, Nicolae Ursu, Tudor Jarda, Gheorghe Dima, Sigismund Toduță, Dariu Pop, Alexandru Pașcanu) s-au împletit admirabil cu lucrări din repertoriul universal, executate în limbile engleză și italiană (Claudio Monteverdi, John Wilbye). Corala *Vox Maris* a adoptat tehnica de interpretare a *Madrigalului* bucureștean (emisiunea vocală *non-vibrato*, nuanțe sonore pastelate, staccaturi frecvente), reușind efecte artistice deosebite, care situează ansamblul constănțean în fruntea formațiilor amatoare din țara noastră. Este un drum artistic promițător, îmbucurător pentru mișcarea corală, hotărît de succese trainice în viitor, dar totodată periculos dacă manierismul *Madrigalului* nu va fi evitat (lipsește nuanța de *forte* din interpretare, silabele exagerat de punctate în muzica populară deformează pe alocuri naturalețea versului original).

Sîntem convinși că experiența dirijorului Boris Cobasnian va învinge aceste dificultăți inerente începutului și *Vox Maris* își va croi calea personalității sale interpretative. În orice caz, orașul Constanța dispune în prezent de un cor de nivel artistic superior, capabil să dea viață trainică unor partituri de reală dificultate profesională.

Tot atît de semnificativă s-a dovedit și reîntîlnirea cu ansamblul de estradă al Teatrului de revistă *Fantazio*, al cărui animator, Aurel Manolache, merită stima compozitorilor noștri de muzică ușoară (fiindcă pe aceea a spectatorilor și-a dobîndit-o cu prisosință). Concertul cu prime audiții de muzică românească a însemnat un veritabil tur de forță al interpreților, munca de elaborare și închegare a programului — axat aproape integral pe tematică locală — împletindu-se cu efortul artistic de a transforma spectacolul într-un eveniment al *Ponticei '74*. Și trebuie să recunoaștem că Aurel Manolache și soliștii Ilona Moțica, Vali Manolache, Dan Spătaru, Romel Stănciugel, tînăra debutantă Győry Klara ș.a. au reușit să slujească cu dăruire creația noastră contemporană. Dacă pe Dan Spătaru nu l-am aflat într-o

https://biblioteca-digitala.ro

„formă" vocală prea bună (a apărut pe scenă cu textele cîntecelor... în mapă), în schimb pe Győry Klara, noua achiziție a constănțenilor, am admirat-o fără rezerve mai ales în improvizațiile „stil Urziceanu" (atenție la pastișare !).

Din întregul concert de muzică ușoară românească s-au impus melodia gravă, *La Pontul Euxin* de Radu Șerban (versuri de Aurel Storin), piesă de rezonanță patriotică, cu ecouri de odă ; originala piesă *Doină, fată dulce* de George Grigoriu (textul de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu), o reușită încercare de valorificare a lirismului popular în muzica ușoară ; apoi *Romanța crizantemelor* de Henri Mălineanu (versuri de H. Negrin) și *Te-ai născut din spuma mării* de Mișu Iancu (poezia de Sașa Georgescu), două lucrări de efuziune lirică, inspirate, cu o melodică bogată. Piesele vesele, ritmate, sprințare, și-au aflat întruchiparea în partiturile semnate de Aurel Giroveanu *(Drumuri dobrogene)*. Florentin Delmar *(Doi pescăruși dansează)*, Andrei Prosteanu *(La Murfatlar)*, Temistocle Popa *(Și băieții din Constanța)*, Aurel Manolache ș.a. O lucrare elaborată cu știința deplină a armoniei și orchestrației, a realizat compozitorul Laurențiu Profeta *(Pescăruși îmi poartă dorul)*, formația Teatrului de revistă *Fantazio* dovedindu-se — ca de altfel de-a lungul întregului spectacol — la înălțimea exigențelor artistice. Recitalul actoricesc al inepuizabililor comici Jean Constantin și Gelu Manolache, precum și evoluțiile pline de fantezie ale ansamblului de balet din partea a doua a reprezentației, au întregit o seară de ținută artistică, elocventă pentru seriozitatea și dăruirea ce caracterizează colectivul din Constanța.

După o vizită de documentare la monumentul roman, *Tropaeum Trajani* de la Adamclisi (aflat în plină restaurare) și după o surprinzătoare întîlnire în comuna Ostrov de pe malul Dunării cu doi excelenți lăutari (violonistul Gheorghe Parnica și acordeonistul Emilian Nedelcu), scurtul popas al delegației Uniunii compozitorilor la *Pontica '74*, a luat sfîrșit.

În ciuda eforturilor organizatorilor și a rezultatelor pozitive obținute pînă acum, festivalurile *Pontica* nu dispun de integrala valorificare a resurselor locale. Desigur că principala preocupare de viitor va fi aceea a conturării pregnante a profilului manifestării. Apoi, atragerea unui public permanent în sălile de concerte și mai ales, alegerea unui auditoriu avizat la dialogurile cu invitații Uniunilor de creație, astfel ca întîlnirile de lucru să se transforme într-o veritabilă operă de culturalizare a maselor — rămîn în continuare cerințe deschise pe agenda *Ponticelor*.

Manifestare cultural-artistică în plină afirmare, *Pontica '74* a adăugat șiragului anual de acțiuni culturale românești de pe litoral, încă o verigă strălucitoare a capacității creatoare a oamenilor de artă de pe meleagurile Dobrogei.

V. KOZANIAN

CENTENARE

Schönberg

de Zeno VANCEA

La 13 septembrie s-au împlinit 100 de ani de la nașterea lui Arnold Schönberg, unul dintre reformatorii cei mai radicali din cîți a cunoscut istoria muzicii, ale cărui inovații în domeniul limbajului muzical și al tehnicii componistice au avut un rol deosebit de însemnat în procesul de dezvoltare a artei sonore din secolul XX.

La o vîrstă cînd impresiile muzicale au un rol hotărîtor asupra procesului de formare a unui viitor compozitor, Schönberg asculta cu multă însuflețire lucrările lui Wagner și Brahms pe care critica muzicală conservatoare, în frunte cu Eduard Hanslik, îi prezenta drept cei doi poli opuși ai muzicii din timpul lor. Cunoscînd temeinic creația celor doi maeștri, Schönberg nutrea pentru ambii o

---

Arnold Schönberg s-a născut la 13 septembrie 1874, la Viena, și a murit în anul 1951 la Los Angeles, California. După ce de mic copil începuse să cînte la vioară, la vîrsta de numai opt ani, deși avînd încă puține cunoștințe teoretice însușite ca autodidact, compune deja mici piese. În timpul anilor de liceu, mînat de o pasiune înnăscută pentru muzică, asociindu-se cu cîțiva colegi, tînărul Schönberg face în mod regulat muzică de cameră, ceea ce îl stimulează de a scrie cîteva lucrări pentru formația din care făcea parte. Schönberg va urma un studiu mai temeinic abia la vîrsta de 21 ani, cînd ia lecții de contrapunct cu compozitorul Alexander von Zemlinski, polifonia devenind unul din componentele principale ale modului său de exprimare. Schönberg a luptat ani de-a rîndul cu mari dificultăți materiale, trăind la începutul carierei sale din salariul de dirijor al unui cor muncitoresc și din onorariile primite pentru orchestrarea unor piese de muzică ușoară și de operetă. În 1901 este angajat ca dirijor la Berlin al *Cabaretului literar* al lui Wolzogen. În anul 1903 se întoarce la Viena, unde funcționează ca profesor al unei școli libere de muzică. În acești ani întreține legături muzicale cu Gustav Mahler care va fi unul din protectorii săi. Abia după ce unele compoziții ale sale au stîrnit o deosebită vîlvă în cercurile muzicale, Schönberg primește în 1911 postul de profesor de compoziție la *Conservatorul Stern* din Berlin. Neîntîlnind în acest oraș suficientă înțelegere pentru creația sa, el se întoarce la Viena unde trăiește din lecții particulare, avînd numeroși elevi, veniți din toate părțile lumii. La ocuparea Austriei de către Hitler, el pleacă în America, unde ocupă postul de profesor la Universitatea din Boston, apoi pînă la moartea sa cel de director muzical al Universității din California.

https://biblioteca-digitala.ro

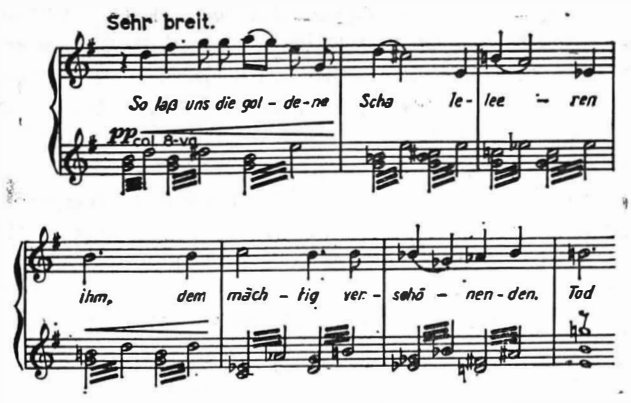
admirație egală. În lucrările nepublicate ale tînărului compozitor, scrise pînă în 1897, și anume : două *Cvartete de coarde*, unul în *Do major* și celălalt în *Re major*, cîteva piese de pian, influența lui Wagner este încă neînsemnată, stilul acestor lucrări dovedind mai mult înrîurirea muzicii lui Brahms. Dar influența exercitată de către Wagner asupra lui Schönberg, mai ales prin opera *Tristan și Isolda*, nu întîrzie să se manifeste, căci stilul lucrărilor imediat următoare, 3 caiete de *Lieduri* (op. 1—3), este caracterizat deja printr-o structură melodică și armonică axată pe cromatism, intensificarea cromatismului avînd drept urmare în lucrările următoare o diferențiere tot mai accentuată a limbajului armonic și lărgirea continuă a cadrului tonal.

În sextetul de coarde *Verklärte Nacht (Noapte transfigurată*, op. 4, 1899) stilul din prima perioadă de creație a lui Schönberg este deja pe deplin cristalizat. Caracterul extatic al fondului emoțional, inspirat din poezia *Zwei Menchen (Doi oameni)* a lui Richard Dehmel, este tălmăcit printr-o melodie în care, pe lîngă mersul în semitonuri apar în mod frecvent și mari salturi intervalice, de sextă, septimă, octavă, melodia fiind susținută de o succesiune armonică, constînd din înlănțuiri în care abundă acorduri alterate.

Ar fi însă greșit să atribuim stilul intens cromatizat al lui Schönberg exclusiv influenței wagneriene ; cromatismul este urmarea unei necesități lăuntrice a compozitorului de a da glas, potrivit înclinațiilor sale temperamentale, unei puternice tensiuni emoționale cu mijloace muzicale corespunzătoare. O astfel de manifestare artistică a fost favorizată de curentul *expresionist* al vremii care în afară de muzică a cuprins literatura (Kafka, Wedekind, Strindberg, Trakl, etc.) și artele plastice deopotrivă (Kokoschka, Klee, etc. etc.).

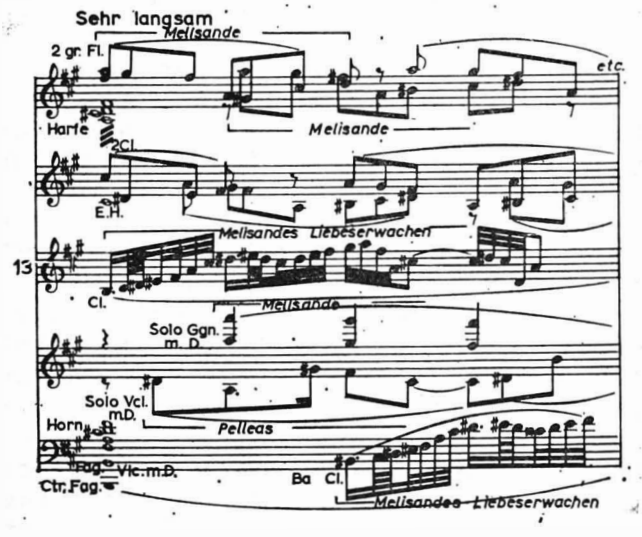
Înrudirea sextetului *Noapte transfigurată* cu *Tristan* al lui Wagner se datorește și extazului comun ambelor lucrări ; acesta va caracteriza și următoarele două compoziții instrumentale ale lui Schönberg și anume oratoriul *Gurrelieder* (în traducere liberă Cîntecele de dragoste ale lui Waldemar) și poemul simfonic *Peléas și Melisande* (1902—1903).

Compus pe versurile poetului danez Jens Peter Jakobsen, oratoriul laic *Gurrelieder* (început în 1900 la Viena și terminat în formă de schiță de pian în 1901 la Berlin), reprezintă una din puținele lucrări ale compozitorului care încă de la prima ei audiție, din 1911 la Viena, s-a bucurat de un mare succes. Acesta s-a datorat atît orchestrației colorate cît și bogăției melodice și rafinamentului armonic, exprimînd cu o forță convingătoare conținutul textului, dragostea regelui Waldemar pentru Tove și durerea sa la moartea iubitei. (vezi ex. 1)

În comparație cu Sextetul, Oratoriul arată o mai densă structură polifonică și în același timp și un procedeu tipic pentru tehnica componistică a lui Schönberg, continua modificare

a temelor, în funcție de conținutul textului, procedeu care va fi aplicat într-o măsură și mai mare în lucrările următoare.

Îndemnat de Richard Strauss, scrie o operă pe drama *Pelléas și Melisande* a lui Maeterlinck, Schönberg s-a inspirat din această piesă pentru a compune, (fără a ști că Debussy a compus o operă pe baza aceleiași piese) un poem simfonic : deși muzica urmărește în mod strîns desfășurarea psihologică a dramei, lucrarea nu are totuși un caracter programatic, ci unul de muzică așa-zis „absolută", reprezentînd de fapt o simfonie, inteligibilă și fără cunoașterea dramei lui Maeterlinck.

În această lucrare compozitorul dovedește o măiestrie polifonă unică în felul ei, suprapunînd, acolo unde expresia o cere, cîte trei-patru teme în mod simultan, cum arată și exemplul următor.



După aceste două creații simfonice care pun în mișcare un mare aparat orchestral, exploatînd din plin bogăția combinațiilor timbrale, Schönberg se întoarce la muzica de cameră, în care desenul deține primatul față de culoare, compunînd în 1904—1905 *Cvartetul în re minor* (op. 7), iar cu 4 ani mai tîrziu, 1907—1908, cel în *fa diez minor* (op. 10).

Structura armonică a *Cvartetului în re minor* — în care cele 4 părți tradiționale sînt legate una de alta, constituind o formă *sonată* de mare amploare — depășește lucrările anterioare ; în timp ce acestui cvartet îi este proprie o structură polifonă de mare densitate, cel în *fa diez minor*, are — cel puțin în primele

https://biblioteca-digitala.ro

trei părți — o structură mai mult verticală — acordică. O inovație surprinzătoare o constituie finalul, întrucît celor patru instrumente de coarde li se asociază o voce de sopran, sfîrșitul cvartetului reprezentînd un lied amplu, pe poezia *Entrückung (Extaz).*

În acest final tonalitatea este aproape anulată și ca un semn al marilor prefaceri stilistice, care vor avea loc cu un deceniu mai tîrziu în creația lui Schönberg în perioada sa serială, structura melodică este bazată pe cele 12 semitonuri ale gamei cromatice, dar fără aplicarea încă a principiilor seriale.

Între cele două Cvartete, în afară de două cicluri de lieduri op. 7 și 8, și un cor (op. 10) Schönberg a compus prima *Simfonie de cameră pentru 15 instrumente* (op. 9 — 1906), folosind mai mult acorduri, de cvartă — care se reflectă și în structura melodică neobișnuită a temei instructive, alcătuită dintr-o succesiune de cvarte ascendente.

Simfonia de cameră concepută ca și *Cvartetul în re* și poemul simfonic *Pelléas,* într-o singură parte, prezintă o interesantă inovație formală. Cu scopul unei cît mai organice coeziuni a părților componente — care corespund celor 4 părți ale unei simfonii tradiționale — dezvoltarea temelor din partea reprezentînd obișnuitul *Allegro de sonată,* este situată între *Scherzo* și *Adagio* iar *Repriza* cuprinde episoade din aceste două părți.

Liedurile op. 8 (1905) 12 (1906), 14 (1907) 15 (1908) pe care Schönberg le-a scris după *Simfonia de cameră,* se disting printr-un tot mai mare rafinament armonic; în cele 15 lieduri, compuse pe versuri de Stefan George (1908 op. 15), structura acordurilor nu mai poate fi explicită pe baza vechilor principii teoretice. Datorită fondului emoțional, acest ciclu se înrudește cu *Noaptea transfigurată* și *Gurrelieder;* inefabilul fondului expresiv al liedurilor este tălmăcit cu mijloace armonice de o subtilitate fără precedent.

În același an în care a scris liedurile, Schönberg compune și *Trei piese pentru pian* (op. 11) în care, la fel ca și în lucrarea precedentă, tonalitatea este anulată, coeziunea succesiunii de acorduri fiind asigurată doar pe baza cîte unei note cu rol de *sensibilă,* prin care se face legătura între acorduri. Drept consecință a acestei extreme libertăți armonice, în locul arcurilor melodice largi ale lucrărilor din anii precedenți, Schönberg operează acum cu motive scurte mereu noi, care nu mai revin în cursul unei piese, compozitorul realizînd astfel o construcție sonoră cu caracter *a-tematic.*

Cu cele *Cinci piese pentru orchestră* (op. 16— 1909), după perioada de stil cameral, Schönberg revine la bogăția culorilor pe care le oferă uriașul aparat al orchestrei moderne. În cele cinci piese, cea de a treia este cea mai semnificativă, cu o influență importantă asupra dezvoltării viitoare a muzicii, sub aspectul valorificării culorii ca mijloc principal de expresie. Aceasta este piesa intitulată *Farben (Culori).* Schönberg pune aici în practică teoria sa formulată în cunoscutul său tratat de armonie, (elaborat în primă versiune între anii 1909—1911) în care el spune următoarele: „...trebuie să fie posibil ca din acea dimensiune a sunetului pe care în mod obișnuit o numim culoare (timbru) să formăm succesiuni a căror relații să fie la fel de logice, care ne satisface la melodiile alcătuite din sunete de înălțimi diferite. Se pare că aceasta este o fantezie realizabilă abia în viitor, dar una de care sînt sigur că se va realiza." *(Tratat de Armonie,* Universal Edition, Viena Ed. III, 1922 pag. 506).

În același an, Schönberg atacă un gen pînă atunci necultivat de el, anume cel dramatic, compunînd monodrama *Erwartung (Așteptarea)* pentru soprană și orchestră, pe un text al scriitoarei Maria Pappenheim. Lucrarea are drept conținut stările psihice ale unei femei care își așteaptă noaptea iubitul la marginea unei păduri. Îngrozită de singurătate și de locul unde se află, spaima ei se accentuează din ce în ce mai mult; rătăcind prin pădure în căutarea celui așteptat, ea se împiedică întîmplător de cadavrul acestuia, groaza ei ajungînd la paroxism, la o stare vecină cu nebunia.

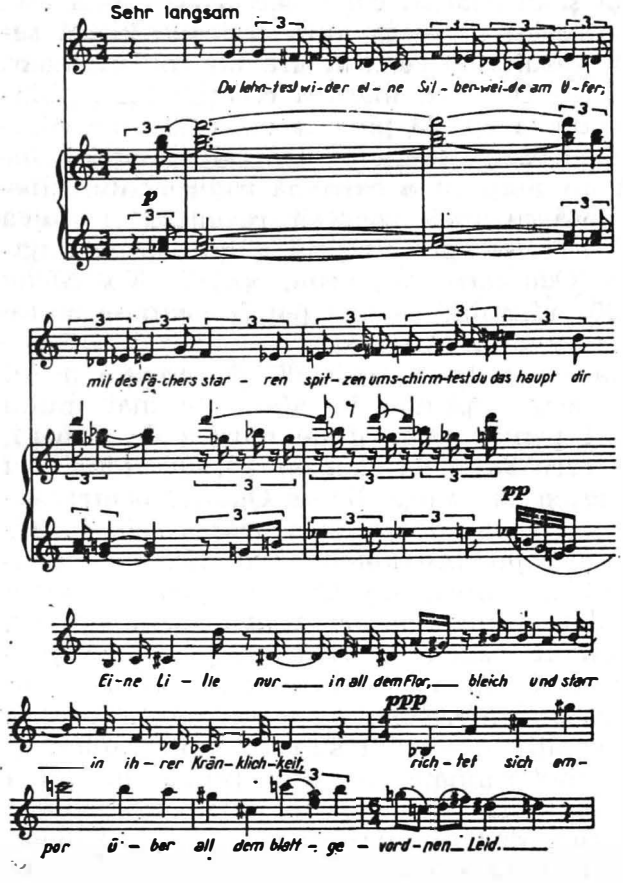
Prin această lucrare Schönberg face pentru prima dată în istoria muzicii o incursiune în sfere emoționale care — exceptînd opera *Electra* a lui Richard Strauss — au rămas pînă atunci un domeniu cu totul străin creației muzicale. Un astfel de conținut de sentimente morbide nu putea fi tălmăcit decît cu mijloacele de expresie create de Schönberg. Alternînd recitativul și cîntul *arioso,* punînd execuției vocale probleme tehnice de extremă dificultate, forma muzicală a acestei drame lirice este extrem de liberă, osatura desfășurării muzicale fiind asigurată de un motiv scurt, care revine mereu sub cele mai diverse forme ritmice.

Abia terminată monodrama *Erwartung,* Schönberg scrie o nouă lucrare, aparținînd tot genului dramatic. *Die glükliche Hand* op. 18 *(Mîna fericită)* de data aceasta pe un text propriu.

Cele trei personaje ale „dramei" muzicale, „femeia", „bărbatul" și „domnul străin" fac un schimb de păreri despre dragoste, comentat de un cor vorbit. Stilul muzicii nu diferă de acela al lucrării precedente.

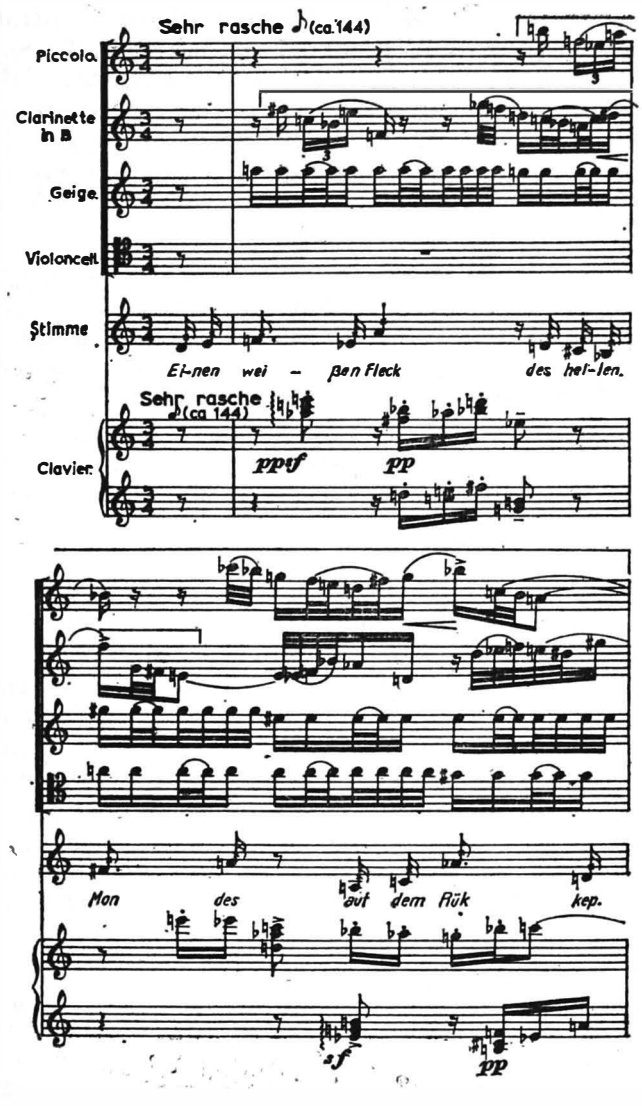
Dată fiind forma lor aforistică, cuprinzînd între 9—18 măsuri, cele *6 piese pentru pian* (op. 19 — 1911) sînt în cel mai evident contrast cu cele două lucrări anterioare în ceea ce privește amploarea formei. Deosebit de caracteristică pentru această lucrare este atomizarea materialului tematic, compozitorul operînd cu motive scurte care nu se repetă, dînd astfel pieselor un caracter vag, sensul lor emoțional fiind greu de sesizat. Ultima piesă este scrisă sub impresia morții lui Gustav Mahler, marele protector al lui Schönberg și dedicată memoriei sale.

https://biblioteca-digitala.ro

În urma celor mai variate moduri de suprapunere a sunetelor, cu un caracter aproape totdeauna disonant, constituind suportul unor linii melodice a căror construcție de extremă libertate, — așa cum arată și exemplele de mai jos (primul, începutul celui de al șaptelea lied op. 15 ; cel de al doilea, un fragment din cîntecul *Herzgewächse).*

Sehr langsam
Du lehn-test wi-der ei-ne Sil-ben-wei-de am Ufer,
mit des Fä-chers star-ren spit-zen ums-chirm-test du das haupt dir
Ei-ne Li-lie nur in all dem Flor, bleich und starr
in ih-rer Krän-klich-keit, rich-tet sich em-
por ü-ber all dem blatt-ge-vard-nen Leid.

— abia mai face perceptibilă coeziunea sunetelor din care melodiile sînt alcătuite ; muzica lui Schönberg a ajuns la limita care desparte logicul de arbitrar, un mod de exprimare justificat prin ceea ce compozitorul afirma că s-a născut sub imperiul unui imperativ lăuntric. În 1950, spunea într-o scriere a lui că : „Muzica nu este numai într-un anumit fel un lucru distractiv, dar ea este înainte de toate exprimarea unor idei muzicale ale unui compozitor-poet, ale unui compozitor-gînditor. El trebuie să fie convins despre enfailibilitatea propriei sale fantezii și să creadă în inspirația sa."

Toate aceste aspecte stilistice arătate mai sus, sînt într-o măsură și mai accentuată caracteristice ciclului de 21 piese pentru declamație și formație camerală, intitulat *Pierrot lunaire,* scris pe poezii de Albert Giraud (traduse în limba germană de O. E. Hartleben).

În această lucrare cîntul este înlocuit cu declamația, care trebuie să urmeze însă desenul fixat de compozitor. Pe cît de liberă este structura melodico-armonică și ritmică a acestor piese, pe atît de riguros sînt construite unele din acestea, scrise în formă de canon, fugă, passacaglia, etc.

După ce Schönberg a mai compus în aceeași manieră *Patru cîntece pentru voce și orchestră* (op. 23) el încetează de a mai scrie timp de 9 ani. În acești ani de repaos forțat, el a căutat o ieșire din impas. După cum afirma H. H. Stuckenschmidt în vara anului 1922, Schönberg a confiat muzicologului Iosif Rufer, unul dintre elevii săi, că a găsit o nouă metodă de compoziție, iar într-o scrisoare datînd din 1937, el precizează că, aplicînd această metodă în unele părți ale *Suitei pentru pian,* partea I-a, compusă în 1921, a pornit pe un drum nou. Schönberg afirma că : „Din acest moment am devenit conștient de importanța adevărată a scopului urmărit, unitate și regularitate, spre care am tins mereu în mod subconștient."

Dîndu-și seama că eliminarea principiilor de construcție, care pînă atunci asigurau muzicii o consistență logică și coerentă, duc inevitabil la dezagregarea formei muzicale, Schönberg a simțit nevoia să stabilească o nouă „ordine", bazată pe principiul „seriei".

Afirmînd încă înainte de perioada sa atonal serială că între consonanță și disonanță nu există o diferență calitativă, ci doar una de complexitate, Schönberg a ajuns în lucrările sale seriale la eliminarea oricărei tensiuni.

În timp ce adepții dodecafonismului serial susțin că fenomenul dezagregării tonale este

https://biblioteca-digitala.ro

o urmare firească a procesului de continuă diferenţiere a mijloacelor armonice, alţi compozitori şi teoreticieni (ca de exemplu Hindemith, în lucrarea sa: *Unterweisung im Tonsatz — Îndrumare în compoziţie)*, pornind de la fenomenul armonicelor, susţine necesitatea stabilirii unei ierarhii între sunete, pe plan orizontal şi vertical.

În timp ce Josef Rufer, elevul lui Schönberg, afirmă că: „Necesitatea de a înlocui tonalitatea rezultă din procesul de continuă împovărare (ce se intensifică de la mijlocul secolului XIX din ce în ce mai mult) a cîmpului energetic armonic, organizat pe baza unui centru tonal. Aceasta asigură din ce în ce mai puţin coeziunea desfăşurării melodico-liniare, a cărei raportare la o bază armonică tonală întîmpină dificultăţi mereu crescînde în măsura în care intervalele melodice se îndepărtează, ducînd la formarea unor rezultate armonice verticale, compuse din 10, 11, 12 sunete."

Hindemith este de părere (pag. 183 din cartea citată) că „înrudirea sunetelor se bazează pe legi ale naturii, pe structura însăşi a materialului sonor şi a auzului nostru, şi nu pe un raport abstract, matematic al lor. Nu putem anula această înrudire a sunetelor căci oriunde se întîlnesc două sunete, în mod simultan sau în succesiune, această întîlnire determină automat un anumit raport calitativ al intervalului; înlănţuirea unor acorduri sau intervale produce un raport de diferite grade de intensitate, iar aceasta produce în mod inevitabil relaţii tonale. De aceea, este cu desăvîrşire imposibil de a inventa grupuri de sunete lipsite de astfel de relaţii. Tonalitatea este o forţă ca şi forţa de atracţie a pămîntului; şi constatînd că sunetul fundamental al unui acord are o prioritate faţă de celelalte sunete, din cauza mărimii şi a ponderii vibraţiilor sale, ne vom da uşor seama că însăşi legea gravităţii este aceea care determină locul sunetului fundamental, ca sunetul cel mai adînc, cel de bază al acordului, determinînd în acelaşi timp raportarea unui număr oarecare de acorduri pe acest sunet de bază ca cel mai puternic, cel mai potrivit de a servi drept suport."

Iar relativ la pretinsa libertate a sistemului dodecafonic, Hindemith spune: „Nu este oare ciudat că aceiaşi compozitori care în privinţa armoniei proclamau cea mai desăvîrşită libertate — o presupusă libertate care nu este altceva decît drumul pe o fundătură al cărei capăt nu este deocamdată întrezărit de acel ce a intrat în ea — în materie de construcţie muzicală sînt robii unui formalism, faţă de care artificiile neerlandezilor timpurii par nevinovate jocuri de copii?

Pentru a nu se produce efecte tonale — prin care ar mai putea rezulta asemănări cu muzica tradiţională — sistemul dodecafonic serial interzice în construcţia unei teme, repetarea unui sunet înainte ca toate celelalte sunete ale seriei să fi fost folosite. Ceea ce în muzica tradiţională a constituit un mijloc frecvent de a da unor teme prin repetata revenire a aceluiaşi sunet, un caracter emoţional este interzis în sistemul serial.

În timp ce în polifonia unor compozitori din secolul nostru ca Bartók, Hindemith, Enescu, cu toată libertatea pe care melodiile suprapuse o au în desfăşurarea lor, se ţine seama de rezultatul vertical al vocilor suprapuse, păstrîndu-se diferenţa calitativă între consonanţă şi disonanţă, chiar dacă consonanţa este numai relativă — în muzica dodecafonică serială, rezultatul vertical are un rol secundar.

Partea cea mai mare a creaţiei lui Schönberg, de la op. 23 pînă la opus 50, este compusă pe baza sistemului dodecafonic-serial, folosit un timp cu o extremă rigurozitate, ulterior însă cu unele concesii, revenind în cîteva lucrări scrise spre sfîrşitul vieţii sale la tonalitate (*Odă către Napoleon,* op. 41; *Kol Niche* op. 30), afirmînd că mai pot fi compuse multe lucrări bune în *Do major.*

Cea de a treia perioadă de creaţie a lui Schönberg cuprinde în afară de mai multe lucrări pentru pian şi de muzică de cameră, între care *Suita de pian* op. 25, *Quartetul trei* (op. 30) şi *patru* (op. 37) un *Quintet pentru suflători* (op. 26), o *Serenadă pentru solo de bariton şi şapte instrumente* (op. 24), piese pentru pian, coruri, un *Concert pentru vioară* (op. 36) şi un *Concert pentru pian* op. 42, *Variaţiuni pentru orchestră* (op. 43), *Supravieţuitorul din Varşovia pentru recitator, cor şi orchestră* (op. 46) şi ca încoronare a întregii sale creaţii, opera cu subiect biblic *Moise şi Aron* (neterminată) a cărei primă audiţie a avut loc abia după moartea compozitorului.

Muzica dodecafonic-serială nu s-a încheiat cu Schönberg şi cu cei doi discipoli mai de seamă ai săi, Alban Berg şi Anton von Webern, ci are pînă azi încă numeroşi adepţi, atît în Germania şi Austria ca Bernhard Alois Zimmermann, Wolfgang Fortner, Ernst Krenek, Georg Apostl, în Italia, Luigi Dalla Piccolla, Luigi Nonno; în Franţa, Pierre Boulez, René Leibowitz, Maurice Leroux, Jean Louis Martin, Jean Barraqué, (pentru a aminti numai numele cele mai cunoscute) cît şi în multe alte ţări ale lumii. Aici merită a fi arătat, că după ce Stravinski a fost ani de-a rîndul adversarul hotărît al dodecafonismului serial, pînă la urmă a adoptat şi el noul sistem de creatie.

În România, dodecafonismul a fost adoptat într-o formă mai puţin ortodoxă, deci cu o seamă de libertăţi, de Ludovic Feldman, în unele creaţii şi de Wilhelm G. Berger, Doru Popovici, Anatol Vieru şi alţii.

Fără a reprezenta desigur singurul mod valabil în compoziţie pentru viitorii 100 de ani, aşa după cum credea Schönberg şi exegetul său, filozoful Th. Wiesengrund-Adorno, gîndirea dodecafonic-serială a pus pecetea ei pe o importantă parte a creaţiei muzicale din secolul nostru şi este indiscutabil, că sub anumite aspecte ale ei (A. v. Webern) ea a pregătit drumul pentru noile curente avangardiste din zilele noastre.

https://biblioteca-digitala.ro

Charles Ives: Pionier al muzicii americane

de DARYL D. DAYTON

Cu toate că nu a întemeiat o şcoală şi nici n-a avut elevi, Charles Ives trebuie considerat promotorul muzicii americane a secolului 20 ; primul compozitor american care a lucrat independent de muzica europeană ; primul care a creat un adevărat profil muzical american.

Născut în Danbury, Connecticut (1874), Ives a fost de timpuriu un incorigibil experimentator şi iconoclast muzical. El a introdus în compoziţiile sale multe din tehnicile secolului 20 — atonalitatea, microtonalitatea, politonalitatea, clusterele, ritmurile asimetrice şi alte procedee — cu mult înainte ca Schönberg, Stravinsky, Hindemith, Bartók ori alţi compozitori ai secolului 20 să se fi gîndit la acestea. El a ajuns la aceste noi sunete chiar de la începutul secolului 20, independent de acei maeştri europeni cu muzica cărora era total nefamiliarizat.

Stilul muzical al lui Ives era unic. Pare format în întregime chiar de la început. Spre deosebire de mulţi compozitori (de exemplu, Schönberg) care erau nevoiţi să lupte cu disperare ca să se detaşeze de trecut, nici un conflict n-a existat între Ives şi tradiţie. Fără să arunce o privire înapoi, el a deschis noi drumuri, creîndu-şi un stil cît se poate de personal, care a fost consecvent de la început pînă la sfîrşit.

Aspectele „americane" ale stilului lui Ives, trebuie să fie găsite, totuşi, nu atît în trăsăturile tehnice ale muzicii sale, în disonanţa foarte mare, în ritmurile complicate, în întrebuinţarea materialului popular — cît în independenţa gîndirii sale muzicale, în eliberarea sa din ortodoxie şi în filozofia sa muzicală atotcuprinzătoare. Ives credea că muzica ar trebui să exprime natura omenească în cel mai larg sens al acestor cuvinte. El dorea să creeze o muzică care trebuia să treacă bariera dintre artă şi viaţă ; o muzică care să străbată viaţa (o Simfonie a Universului) şi să devină o parte a acesteia. Stilul muzical al lui Ives include toate elementele posibile ; traversează toate nuanţele expresiei, de la cele mai elevate şi rafinate pînă la cele mai umoristice şi simple. Henry Cowell, biograful lui Ives, descria muzica acestuia ca „umanitarism în sunet".

Rădăcinile stilului muzical al lui Ives zac adînc implantate în solul locului său natal New England (Noua Anglie), în acele caracteristici de independenţă, încredere în sine şi inventivitate, care sînt numite cîteodată „Yankee", şi care sînt exprimate în lucrările literare ale secolului al 19-lea de poeţii şi filozofii din New England : Emerson, Thoreau, Hawthorne şi Alcott. Acest stil muzical era colorat de muzica populară şi cea la modă din timpul lui Ives, de cîntecele patriotice ale fanfarelor, de melodii pe care „lăutarii de la ţară" le cîntau duminică noaptea la jocurile din şopronul satului şi de simplele imnuri protestante care erau cîntate cu fervoare şi cu adînc extaz religios de corurile bisericeşti de la ţară. În *Simfonia nr. 3* observăm maniera în care Ives a asimilat spiritul şi trăsăturile muzicale ale acestei muzici religioase. Această lucrare liniştită este subintitulată „The Camp Meeting".

La sfîrşitul secolului al 19-lea şi începutul sec. al 20-lea, în multe părţi ale Statelor Unite aveau loc mari adunări religioase. Aceste „Camp Meetings" sau „reînvieri", cum erau numite, atrăgeau mii de persoane şi de obicei durau mai multe zile. Scopul lor de seamă era să restabilească (să „reînvie") interesul pentru învăţarea religiei creştine şi „să salveze sufletele" în timpul acestei adunări „confesionale" extrem de emoţionantă. Ele n-au servit numai acestui scop religios cu mare zel şi devotament, dar au prevăzut şi o formă de activitate socială. Muzica — intonînd un imn înălţător —, de obicei acompaniată de trompetă sau vioară, servea ca un catalizator principal spiritual şi estetic. Ca tînăr, Ives a participat la mai multe din aceste manifestări. El spune : „Îmi amintesc cum răsunau printre copaci marile valuri de sunete, cînd bucăţi ca *Beulah Land*, *Woodworth*, *Nearer My God To Thee*, *The Shining Shore*, *Bringing In The Sheaves*, *O Happy Day*, *When I Hear Thy Welcome Voice*, şi multe altele erau cîntate de mii de suflete care „se exteriorizau". Tata, care conducea cîntarea, uneori cu cornetul sau cu vocea, alteori, în imnurile mai lente cu o vioară sau cu un corn francez, îndemna întotdeauna pe fiecare să cînte în felul lui. O mare parte din ei ştiau cuvintele şi muzica (versiunea lor) pe de rost şi le cîntau în acest fel. Dacă pe ici pe colo se îndepărtau cîte puţin de poet sau compozitor, cu atît mai bine pentru poezie şi muzică. Exista vigoare şi exaltare în acele mari conclave ale cîntecelor de umanitate". Ives a numit aceste mişcări ale simfoniei sale astfel : I. *Veche adunare populară ;* II. *Ziua copiilor ;* III. *Comuniune.*

El a insistat întotdeauna în distincţia „substanţă — formă". Criticat în mod frecvent în vremea sa pentru întrebuinţarea unui astfel de „vulgar şi obişnuit" material tematic ca melodiile de imn religios (criticii par să nu-şi amintească faptul că J. S. Bach îşi baza majoritatea marilor sale lucrări corale şi de orgă pe coralele bisericii lutherane), Ives a declarat în a sa *Essays Before A Sonata* (Încercări înaintea unei sonate) că omul care locuieşte „jos la Babbitt's Corner (un sat mic din New England) găseşte o atracţie profundă în simplul dar pătrunzătorul imn evanghelic al „Camp Meeting"-ului vechii generaţii. El găseşte în ele o vigoare, o profunzime de simţire, un ritm firesc al pămîntului, o sinceritate— emfatică dar inestetică — care în ciuda sentimentalităţii îl duce pe el mai aproape de „Cristul poporului" decît o face *Te Deum*-ul celei mai mari catedrale... Dacă Yankeul (Charles Ives) poate să reflecte fervoarea cu care erau cîntate „imnurile sale evanghelice" ...el poate să găsească în ele o culoare locală care ar face toată lumea bună... Dacă muzica sa poate în orice caz să redea o astfel de stare de spirit, fiind o parte din ea însăşi, această muzică se va apropia undeva chiar de idealul său şi va fi de asemenea americană... Cu alte cuvinte, dacă culoarea locală este un adevărat pigment al culorii universale, aceasta este o calitate divină, este o parte a substanţei în artă şi nu a formei". Astfel Ives şi-a exprimat crezul său artistic care l-a călăuzit, din punct de vedere muzical, de-a lungul carierei sale. Acest lucru este grăitor în ceea ce priveşte ignorarea pe care muzica lui Ives a suferit-o în timpul său, încît această *Simfonie nr. 3* nu a fost cîntată pînă la 5 mai 1947 (Lou Harrison dirijînd „New York Little Symphony"). Ives avea 73 de ani !

Ar fi o greşeală, totuşi, să-l considerăm pe Ives un folclorist. Lucrările sale nu sînt în nici un caz simple buchete de melodii americane. Compozitorii dinaintea lui Ives încercaseră să creeze muzică „americană", întrebuinţînd materiale populare ale indienilor, negrilor, cowboy-ilor şi altor indigeni. Ei au reuşit, în orice caz, doar să distrugă farmecul, căldura şi vitalitatea acestei muzici, încercînd s-o încătuşeze în rigidele forme armonice şi ritmice europene.

https://biblioteca-digitala.ro

Ives, pe de altă parte, s-a bazat tocmai pe trăsăturile cele mai neconvenționale ale acestei muzici — pe „neglijențele" și „scăpările" lăutarilor de la țară, pe „acordurile false" cîntate de fanfarele sătești, pe tensiunea politonală existentă între organistul bisericii și enoriași, străduindu-se să cînte melodiile imnului protestant în sferturi de ton, — pe acele ideosincrazii foarte melodice și ritmice pe care alți compozitori le consideraseră a fi greșeli și care i-au dat muzicii lui Ives acea savoare tipic „americană".

Stilul său muzical era de asemenea influențat de către tatăl său, George Ives — capelmaistru de țară, pianist, acordor, neobosit experimentator al sunetelor muzicale — care de timpuriu l-a introdus pe tînărul Charles în lumea disonanței și politonalității. Perseverent, plin de încredere în sine și inventiv, George Ives era un urmaș spiritual al atîtor altor gînditori independenți americani, ca William Billings (1746—1800) și Benjamin Franklin (1706—1790). George nu i-a dat numai lecții de pian fiului său, dar l-a învățat să cînte la mai multe instrumente din orchestră. Cînd avea 12 ani Charles cînta în orchestra tatălui său; pe la 13 ani, el a devenit organist în biserica parohială în orașul său natal, Danbury.

La bătrînețe, Ives vorbea cu afecțiune despre tatăl său și de instruirea timpurie pe care o primise de la el. „El avea un remarcabil talent pentru muzică și sunet, de asemenea o filozofie a muzicii care era neobișnuită. Tata credea că omul de obicei nu-și folosește îndeajuns facultățile sale mintale. Nu cred că aveam mai mult de 10 ani cînd el ne punea să cîntăm (pe noi, familia sa) astfel de melodii populare ca: *Swenee River (Riul Lebedei)* în *mi bemol* în timp ce el ne acompania la pian în cheia lui *Do!* El declara că acest exercițiu ne-ar fi ascuțit auzul și ne-ar fi întărit gîndirea muzicală. El dorea să ne încurajeze să gîndim pentru noi înșine și să fim mai independenți".

Unul din aspectele sunetului muzical care i-a atras atît pe Charles cît și pe George Ives era efectul acustic care putea fi obținut prin separarea grupurilor de cîntăreți, plasînd două orchestre în două colțuri opuse ale pieței publice, fiecare orchestră cîntînd o melodie deosebită în chei diferite. Lui George îi plăcea să experimenteze ecoul încercînd să capteze sunetul unui corn auzit de la o distanță printr-o masă de apă. El susținea că această muzică dulce auzită aproape de ascultător este cu totul diferită de muzica răsunătoare auzită de la o anumită distanță. (Astfel de experiențe cu acustică sînt desigur una dintre importantele trăsături ale muzicii noi în Statele Unite astăzi — de exemplu, George Crumb, Henry Brant, Milton Babbitt).

În lucrarea de muzică de cameră *Unanswered Question* (Întrebarea fără răspuns), scrisă în 1908, Ives demonstrează aceste principii acustice. În această lucrare corzile cîntă în culise *pianissimo* și fără schimbare de tempo de la un capăt la celălalt al lucrării. Ele reprezintă ceea ce Ives numea „Tăcerea Druizilor — cei care nu știu, nu văd și nu aud nimic". Trompeta intonează „Întrebarea eternă cu privire la existența noastră" și o exprimă în același ton al vocii de fiecare dată. Flautele, cornul englez și clarinetul încearcă să preia „Răspunsurile" după fiecare declarație a „Întrebării". Dar ele devin din ce în ce mai confuze, caustice și zadarnice pe măsură ce lucrarea înaintează. În cele din urmă ele dispar și „Întrebarea" este pusă încă o dată înainte ca „Tăcerea" să se lase dincolo de „liniștea netulburată".

Ives considera muzica sa întotdeauna într-un proces de schimbare și creștere (Works-in-progress — este denumită astăzi) și el în mod constant își refăcea compozițiile, sugerînd căi facultative sau alternative în care aceeași piesă ar putea fi interpretată, adesea schimbînd compoziții întregi dintr-o manieră în alta. Cîndva declara că speră ca niciodată să nu termine cu mișcarea „Emerson" a **Sonatei Concord".**

Cele șase bucăți ale Setului nr. 1 — *See'r, A Lecture, The New River, Like A Sick eagle, Calcium Light, Incantation* — sînt bune exemple ale acestui amestec de stiluri, deoarece toate aceste bucăți, cu excepția acelui *Calcium Light Night* au reapărut în 1922 în acea nemaipomenită colecție de *114 Songs*, pe care Ives le tipărise în mod particular și le distribuise fără drept de autor, pe gratis, fiecărui muzician care le-a cerut! În a sa *Postfață* la cele *114 Cîntece*, Ives întreabă: „Nu este oare frumosul în muzică prea adesea confundat cu ceva care ar permite urechilor să se relaxeze într-un fotoliu?" Această postfață este o lungă și revelatoare declarație a filozofiei lui Ives asupra muzicii și vieții. Ea sfîrșește cu următoarele întrebări: „Trebuie întotdeauna un cîntec să fie o triadă rafinată, o bandă care să se potrivească cu vocea? N-ar trebui ca aceasta să fie eliberată din cînd în cînd de stăpînirea toracelui, diafragmei, urechii și altele? Dacă cineva dorește să se plimbe de jur împrejurul unei văi, să arunce cu pietre în piramide sau să doarmă în parc, n-ar trebui să aibă oarecare libertate de la o Nemesis, Rameses sau un polițist?... Dacă se întîmplă să fii dispus să încerci să zbori unde oamenii nu pot să zboare, să cînți ceea ce nu poate fi cîntat, să mergi într-o peșteră pe brînci, să încătușezi speranța oarbă și credința și să încerci să escaladezi munți care nu există, cine ar putea să te oprească?! Pe scurt, un cîntec trebuie să fie întotdeauna cîntec!".

See'r descrie „un bătrîn cu un pai în gură care stă cît e ziua de lungă în fața băcăniei din sat; îi place să privească întîmplările hazlii de pe acolo!".

În cele *114 Songs*, „A Lecture" apare sub titlul „Tolerance", și se referă la un pasaj dintr-o lecție a președintelui din Yale, Arthur Twining Hadley — „Cum aș putea să schimb orice foc sau orice cămin de piatră al omului? Cunosc pofta și dorința care m-au făcut să-l construiesc pe al meu propriu".

Cuvintele la *The New River*, cîntate aici în versiunea originală de trompete, clarinet, saxofon, pian și patru viori (cu notația Repede și Aspru) sugerează că oamenii chiar în 1921 erau îngrijorați de degradarea treptată a mediului!„În josul rîului se aude un zgomot! Nu este glasul valurilor bubuitoare. Sînt doar sunetele omului, săli de dans și tamburină, fonograf și benzină, oameni conducînd mașina! A fost ucis sunetul cornului de vînătoare, Zeii Rîului au plecat!".

În bucata a patra, *Like A sick Eagle*, (notat Foarte lent, în mod slab și trenant), corzile lunecă sus și jos în intervale de sfert de ton în timp ce partea vocii cîntată de cornul englez se mișcă în jumătăți de tonuri cromatice. Textul este de Keats, „Spiritul este prea slab, moartea mă apasă cu greutate ca un somn nedorit și fiecare culme închipuită și abruptă a suferinței divine îmi spune că trebuie să mor ca un vultur rănit care privește spre cer".

Calcium Light Night este o revenire nostalgică la zilele de studenție ale lui Ives, la Universitatea Yale pe care a absolvit-o în 1898. Zece ani mai tîrziu el a compus această bucată care descrie o „întîmplare anuală" la Yale, cînd, la orele 9 fix, membrii celor patru societăți de juniori, mergînd doi cîte doi, și îmbrăcați cu glugă și sutană de o culoare distinctă pentru fiecare fraternitate, intră în incinta Universității prin cele patru porți nordice și încep procesiunea înspre camerele diferite în dormitoarele comune, unde stăteau „candidații" pentru clasa studenților din anul II care sînt atunci, în mod oficial și public, înștiințați de alegerea lor în Societatea Juniorilor. Defilînd în jurul Universității, fiecare Societate cîntă marșul său și fiecare om poartă o făclie de foc grecesc. În spatele fiecărei coloane, patru din cei mai înalți bărbați poartă pe umerii lor o lumină puternică de calciu care își trimite raza înainte, scoțînd în evidență litera grecească de pe spatele fiecărui bărbat din procesiune. Cîntarea, luminile colorate și costumele celor care merg produc o scenă spectaculoasă pentru mul-

https://biblioteca-digitala.ro

timea de studenți care umple aleile. Afară de scena remarcabilă pe care atît descrierea cît și muzica o evocă, este interesant de observat că în punctul culminant al acestei bucăți, muzica este realizată în recurență și fiecare măsură merge înapoi ca un rac spre începutul bucății — *Calcium Light Night* sfîrșindu-se în aceeași diminuare de sunet de timpani cu care a început.

Incantation datează din 1909 și a fost conceput ca un „cîntec fără voce", orchestrat pentru trompetă, flaut, trei viori și pian. Cuvintele sînt de Byron: „Cînd luna este în descreștere și licuriciul în iarbă, meteorul pe mormînt... și frunzele liniștite sînt fără viață... Sufletul meu va fi lîngă tine, cu putere și cu un semn".

Scherzo-ul *Over the Pavements*, aduce un exemplu uluitor al originalității ritmice și inventivității lui Ives. Scris în 1906, *Pavements* este atonal peste tot, combinînd ritmuri de jazz sincopat în măsură de 5/8 peste care el suprapune triplete sferturi, împarte trei măsuri ale ritmului de 5/8 în zece, și în punctul culminant al lucrării are șase figuri ritmice diferite în măsura 5/8 peste trei timpi. Pe neașteptate muzica ajunge la o oprire unde Ives a introdus o cadență pe care, în mod caracteristic, o notează „To Play or Not to Play" (să se cînte sau să nu se cînte) (sau cît se poate de repede!). „Dacă se cîntă, să fie cîntată nu ca ceva plăcut — dar chiar, precizează, pe cît de nemuzical posibil!". Ascultătorul poate să-l întrezărească aici pe umoristul Ives, sfîrșind acest *Scherzo*.

Cînd Ives s-a înscris la Școala de Muzică din Yale în 1894, el lucra deja în mod independent și compunea în stil politonal, o practică care l-a dus la un conflict ascuțit cu profesorii săi, încît a încercat să se adapteze stilului lor de compoziție convențional european. Cînd a fost pe punctul de a absolvi școala, Ives a luat hotărîrea să intre în afaceri și să păstreze muzica ca o diversiune, a doua profesie. Este o dovadă a ingenuității sale Yankee faptul că în următorii douăzeci de ani (1898—1918). Ives nu numai că a compus patru simfonii, numeroase lucrări de muzică de cameră, mai multe piese orchestrale, mai mult de 200 de cîntece, și zeci de compoziții pentru pian, dar chiar s-a stabilit ca asociat (Ives & Myrick) în una din cele mai reușite firme de asigurări din New York din istoria Statelor Unite (Mutual Life Insurance of New York).

Una dintre cele mai impresionante lucrări ale acestei remarcabile și fertile perioade este Orchestral set *Three Places in New England*. Cele trei locuri sînt: I. St. Gaudens in Boston Common, II. Putnam's Camp, Redding, Connecticut, III. The Housatonic at Stockbridge (Massachusetts).

Compuse între 1903 și 1914, aceste bucăți reflectă intensul patriotism al lui Ives, precum și extraordinara sa abilitate în a sintetiza moștenirea culturală din Noua Anglie cu melodiile atît de americane ca *Battle Cry of Freedom, Columbia The Gem of The Ocean, Yankee Doodle, Turkey In The Straw, Marching Through Georgia* și zeci de alte melodii populare ale începutului secolului 20. Al doilea loc în acest set, „Putnam's Camp", demonstrează de asemenea, o glumă veche pe care a învățat-o de la George Ives, tatăl — două fanfare cîntînd simultan muzică deosebită în diferite părți ale pieței orașului! Lucrată pentru întreaga orchestră cu pian (2 executanți), această lucrare descrie o zi de 4 iulie în excursie și picnic la Redding Center, Connecticut, lîngă un mic parc rezervat în memoria războiului revoluționar unde generalul Israel Putnam și soldații săi au avut tabăra în timpul iernii anului 1778—1779.

În orchestrația acestei lucrări, Ives descrie scena ca o fantezie muzicală în care un copil care se rătăcise de restul excursioniștilor adoarme și visează că vede armatele engleză și americană, înaintînd una spre cealaltă. „În timp ce el rămîne pe coasta dealului, cu dafini și hicori, melodiile fanfarei la picnic și cîntecele copiilor devin din ce în ce mai slabe. Deodată, peste copacii de pe creasta dealului, copilul vede oprindu-se o femeie înaltă. Ea îi amintește de o pictură pe care o văzuse, a Zeiței Libertății (în portul New York). Dar fața ei este tristă — ea insistă ca soldații să nu uite „cauza" lor și marile sacrificii pe care le-au făcut pentru aceasta. Dar ei ies din tabără cu fluier și repetă cu insistență o melodie populară a timpului respectiv. Deodată, se aude o nouă notă națională. Putnam vine peste dealuri din centru — soldații se întorc și aclamă. Băiețelul se trezește, el aude cîntecele copiilor și fuge pe lîngă monument să „asculte fanfara" și să ia parte la jocuri și dansuri".

Fragmente din *British Grenadiers* și alte melodii revoluționare țîșnesc prin această mișcare, strălucitoare în așezarea lor disonant polimetrică. În *Putnam's Camp*, puteți auzi fanfarele cum se apropie una de alta, trec și dispar în direcții opuse.

Se pare că Ives nu a regretat niciodată hotărîrea de a combina muzica cu afacerile și a declarat mulți ani mai tîrziu: „Experiența mea în afaceri mi-a dezvăluit viața în mai multe aspecte pe care aș fi putut altfel să nu le sesizez. Să-ți asumi această muncă este un proces material dar chiar numai aceasta înseamnă să nu nesocotești mintea și inima. Pentru fiecare agent de asigurări există cîte un om și acest lucru înseamnă umanitate. Am căpătat multă experiență de viață în afaceri. Țesătura existenței se țese ea însăși în întregime. Nu poți scoate în evidență o artă, punînd-o într-un colț, și să speri ca ea să aibă vitalitate, realitate și substanță. Nu poate fi nimic „exclusiv" la o artă substanțială. Aceasta vine direct din inimă și experiența de viață și gîndire asupra ei. Munca mea în muzică m-a ajutat în afaceri și munca mea în afaceri a ajutat muzica mea".

Astăzi, privind în urmă cu mai bine de jumătate de secol către era lui Charles Ives, vedem că efectiv orice dezvoltare și inovație care în 1970 face parte din orice procedeu al compozitorului — aleatorie sau formă închisă, improvizație sau opera în lucru, participarea publicului și cercetarea acustică, menționînd atonalitatea, politonalitatea, p liritmia, clusterele, microtonia, efectele de jazz — pot fi găsite în embrion în opera lui Charles Ives. Ives l-a anticipat pe Schönberg cu 10 ani, pe Stravinsky cu 15, pe Gershwin, Copland și alți cunoscuți compozitori americani ai secolului al 20-lea cu 25 de ani. Realizările sale sînt toate cu atît mai remarcabile cu cît ne gîndim că gustul predominant pe vremea lui era pentru muzica lui Schumann, Wagner, Ceaikovski, Richard Strauss și alți europeni ai secolului al 19-lea și că compozitorii americani contemporani lui oum sînt Daniel Gregory Mason, George Chadwick sau Horatio Parker (profesorul lui Ives la Yale) au încercat să creeze „a great 20-th century American classic revival" (marea renaștere a muzicii clasice americane a secolului al 20-lea) cu Johannes Brahms ca inspirator și model.

Ives a trebuit să plătească scump pentru independența sa în perioada ostilității și neglijenței. Muzica sa nu a fost executată decît după cel de-al 2-lea război mondial, cînd a început să fie pretutindeni cîntată. Omul care a fost considerat odinioară „excentric", experimentator și iconoclast și a cărui muzică a fost considerată „de amator" și imposibil de cîntat, este astăzi recunoscut ca un mare clasic american — compozitorul care a pus bazele muzicii americane a secolului al 20-lea. Lumea muzicală l-a ajuns în sfîrșit din urmă pe Charles Ives.

(în românește de MARIELA CRIVĂȚ)

https://biblioteca-digitala.ro

George Georgescu în repetiții cu Simfonia a VI-a de Beethoven

de **Eugen PRICOPE**

În procesele verbale confidențiale ori date în vileag, beckmesserii erei electro-acustice, adepții „Hi-Fi"-ului, vor conchide după ascultarea vreunei înregistrări sub conducerea lui George Georgescu : au fost greșeli destule în orchestră; acordajul, nuanțele, captarea sunetului nu sînt din cele mai ilustre. Și apoi, se mai poate vorbi despre tempi, despre stilul de interpretare etc., etc. Revizorii și cenzorii de acest gen vor suporta din complezență poeziile lui Eminescu în lectura „cu voce tare" a lui Sadoveanu, iar cu Arghezi citind versurile lui fără grijă de „recitare artistică" vor trebui să se arate îngăduitori. Aceiași, cum sînt îndeobște atotștiutori, vor găsi proza grafică a unui manuscris ieșit de sub pana muzicianului-filozof Cuclin drept „copilărească", iar în fața unei sculpturi a lui Anghel vor spune poate : a fost făcută de un om simplu rătăcit printre automobile și blocuri cubiste.

Ca și Enescu, George Georgescu a înregistrat puțin. Cînd au fost fixate pe rile micro (Continental records, 1950) *Sonatele solo* de Bach, violonistul trecuse de mult de vîrsta strălucirii, iar atunci cînd a înregistrat simfoniile de Beethoven (pentru casa de discuri „Electrecord", în 1961) Georgescu storcea ultimele resurse ale vitalității sale. La rugămintea inginerului de sunet, adresată prin difuzoare, de a relua o parte din simfonie, „moșu"... cum îi spuneam cînd nu ne auzea — a răspuns strigînd, ca bătrînii la telefon, de pe scaunul de la pupitrul dirijoral pe care se instalase: „...numai dacă comandați pentru mine o ambulanță de la Salvare".

Îmi aminteam de lupta lui Lipatti cu moartea în timpul realizării înregistrărilor sale ilustre. Avînd atunci vreo 30 de ani, Lipatti reușea mai ușor să obțină arta lui de la neant ? Cînd erau puse pe piață înregistrările lui Enescu cu Sonatele solo de Bach, violonistul se apropia de vîrsta de 70 de ani, iar cînd apăreau Simfoniile de Beethoven cu Georgescu, dirijorul făcea 75 de ani. Prea tîrziu le-au fost smulse dovezi pentru posteritate ; și judecata se face după o procedură prea rapidă. Arcușul, degetele violonistului, nu mai ascultau întotdeauna de vrerea artistului aflat între agonie și extaz. Iar pentru veteranul artei dirijorale românești trecuseră primii patruzeci de ani *).

În anul cînd a murit Georgescu, Monteux, principalul dirijor de la *London Symphony Orchestra* își înfipsese bagheta în tortul de aniversare cu 89 de lumînări. Aprilie 1964 însemna pentru Monteux două concerte consecutive, dar cu programe diferite, marcînd sezonul jubiliar al formației la care activa (și care împlinea 50 de ani). Monteux, Toscanini, Bruno Walter, Paul Paray au fost cazuri de longevitate dirijorală cu care au rivalizat numai Casals în solistică, sau Kodaly în componistică.

Dacă pentru un dirijor... primii 40 de ani sînt grei, înseamnă că ceilalți (?) ar fi mai ușori ? Depinde ! S-a spus : „Cine lucruri grele cată, greu îi va veni !"

O „serie de aur", cum trebuiau să alcătuiască cele nouă simfonii de Beethoven înregistrate pe discuri sub bagheta lui George Georgescu, nu era o intreprindere ușoară, firește. Dar Georgescu a scos-o la bun sfîrșit. Gîndind, așa cum făcea aproape întotdeauna la modul prezent (cu toate că, o dată, bătrînul a lăsat să-i scape mărturisirea : „să rămînă și după mine ceva"), era convins că „e nevoie pe piață de plăci cu Beethoven, că ascultătorii le cer, și la orașe și la țară". Era, cu alte cuvinte, un imediat imperativ cultural-artistic de mase și Artistul Poporului a executat comanda.

Nu scrisese oare, ca un Apostol, Arghezi **) în „Revista Filarmonicii", referindu-se la serviciile pe care le-a adus discul : „Și lumea a învățat să cînte și să caute concertul... Și orchestrele gigantice, visate pentru uzul propriu de către amatorul capricios, au venit pînă în odaia muncitorilor cu palmele" ?

La vîrsta de 32 de ani, cînd era angajat la Opera din Berlin, Karajan, cel rezervat și aristocratizat, dirija cu frenezie nereținută, impresiona prin pasiunea tumultuoasă a temperamentului.

Din această perioadă datează încercarea (semnată de Edwin v.d. Nüll) de a „vizualiza" o interpretare dată de el *Pastoralei* de Beethoven, în comparație cu ceea ce făcea Furtwängler în aceeași lucrare. Un peisaj din împrejurimile Vienei, poate dinspre unde-și face apariția Dunărea, văzut parcă din Kahlenberg ori Leopoldsberg, nu departe de Heiligenstadt, „traduce" în alb și negru albul și negrul semnelor partiturii, îi „fotografiază" formele așa cum am reproduce-o la pian, fără timbrurile orchestrei. Interpretările dirijorale vor „colora" într-un fel sau altul peisajul ale cărui contururi le indică Beethoven în această simfonie descriptivă — cel puțin în partea a IV-a, cu furtună și tunete. O fotografie a lui Karajan dezlănțuit, dirijînd, fără ca poza să ne arate și orchestra, anticipa sensul pe care-l va căpăta peisajul și scena furtunii în interpretarea sa. Imaginea, în alb și negru, cu casa sătească țuguiată, adăpostită lîngă un copac înalt, cu lanuri dulci în mijlocul cărora se înalță tur-

---

*) Cu adausul în titlu „The First Forty Years" scria (1947) Alfredo Segre despre Toscanini.

**) Revista „Muzică și Poezie", nr. 1/1935, p. 32.

https://biblioteca-digitala.ro

nul unei biserici, imagine dominată de un cer rău-prevestitor, pe jumătate înourat, gros, și de unde coboară, prin luminișurile încă rămase, perdele de raze de soare, va apărea, în interpretarea lui Karajan, ca un tablou de efect, violent colorat, cu tente incisive, stranii, în timp ce Furtwängler figurează tabloul furtunii și al luminării mai integrat în structura simfoniei, păstrînd prioritatea emoției, a sentimentului. Pe de o parte, se instalau violetul, indigoul, roșul (acoperișurile cu țiglă luau străfulgerări de flăcări infernale) — deci extremele spectrului — pe de altă parte, culorile intermediare, care schimbă dar nu transformă peisajul, impresionează dar nu înfricoșează. Furtuna este un spasm al naturii cunoscut de om, care știe că după ea urmează liniștea însorită. Dacă ar fi să căutăm termenul comun al acestor viziuni, l-am găsi, poate, în crucificarea de Salvator Dali care, plasînd răstignitul evocat ca o dramă a unei conștiințe supraumane și înălțată ca simbol imens deasupra cerului și a pămîntului, face ca omul simplu de pe Terra să apară totuși în decorul vieții și trebăluirilor lui obișnuite ca pescar la țărmul oceanului furtunilor și al necunoscutelor.

Ceea ce am încercat pînă acum îmi amintește de străduința agasantă a multor ghizi angajați la muzee, care se simt datori să „povestească" tablourile punînd semn de egalitate între anecdotic și artistic, înlocuind pictura cu o pălăvrăgeală stereotipă debitată turiștilor interesați mai mult de automobil decît de pînze colorate. Dacă cele două „tablouri", înfățișînd interpretarea dată pe de o parte de Karajan, pe de altă parte de Furtwängler unor pagini ale *Pastoralei,* nu sînt supuse ochiului cititorului, nici o pagubă — fiindcă acesta poate deveni ascultător, procurîndu-și posibilitatea de a auzi ori reauzi și compara respectivele interpretări ale simfoniei.

Unor muzicieni, printre care Enescu, li s-a atribuit Marele Premiu al Discului, decernat de Academia „Charles Cros", fără ca aceștia să-l jinduiască. O atare confirmare artistică, astăzi cu serioase implicații publicitare internaționale, a fost rîvnită de unii dirijori și pe bună dreptate. (Giovanni Papini ar fi spus că gustul contemporan pentru competiție trece de partea „conservei de sunete" hrănind auzul cu „mîncare rece" ; după cum Arghezi scria că ne lăudăm cu „lumina rece."). Alții, după ce au încercat tentația, au abandonat-o ca pe un narcotic perfid. Mai am în memoria auditivă sonoritatea unei înregistrări a *Simfoniei V* de Ceaikovski cu Filarmonica din Berlin, dirijată de imediatul succesor al lui Furtwängler, Sergiu Celibidache. Ea nu corespundea informațiilor noastre mereu mai îmbucurătoare despre calitățile și succesele fascinantului șef de orchestră. Mai tîrziu, adversitatea conaționalului nostru pentru disc a devenit publică.

Imprimînd pe altundeva muzică intrată în discografia mondială, un Ionel Perlea sau Constantin Silvestri marcau evenimente artistice cu reverberații firești în prestigiul culturii românești. Executînd la București un ciclu Beethoven, care s-a bucurat de o extrem de largă audiență de public, George Georgescu trasa, în aceeași perioadă, și cu răsunet internațional (discurile sale au fost cerute pînă și în Japonia) dimensiunile înfloririi vieții muzicale autohtone. Înregistrate sub bagheta sa, Simfoniile Titanului au devenit materie de istorie, document. După cum altădată *) nu ne-am propus să facem cronică, recenzie de interpretare, revăzînd și valorificînd însemnările noastre, scotocind orice surse, vom reconstitui (ferindu-ne chiar de ascultarea discului, la îndemîna oricui) procesul de realcătuire a *Pastoralei* de către George Georgescu, încercînd să vedem prin ce era dirijorul „mare" în repetiții.

În cazul lui Georgescu, vorbind despre profesie, este cît se poate de firesc să nu rămîi la „litera" partiturii.

Dirijorul făcea muzică și se bucura în același timp de ea ca ascultător, nerefuzîndu-și cele mai directe și simple relații om-artă. Septuagenar fiind, vorbindu-mi o dată despre locurile copilăriei, le evoca cu emoționantă nostalgie. Le-am vizitat !

La început de toamnă, anotimpul ce adaugă încă un an de la cei scurși de la nașterea sau de la moartea (ce importanță mai are ?!) lui G. Georgescu, ca prin miraj îl văd uneori pe magistrul orchestrei în hipermărimea naturală a piedestalului, dar în alt loc... pe o fîșie de uscat între două ape, în preajma unui cimitir grecesc, străvechi ; noaptea, el e ca o „statuie — semn de exclamație" între puzderia unui cer perfect senin și nisipul cu străfulgerări, de sub picioare ; iar luna se amestecă printre enorm de marile și galbenele gutui de prin petecele de grădini, din apropiere, ale oamenilor. Văd fantoma pe fîșia de uscat dintre Dunăre și Mare, între nisip și cer, lună și gutui, noapte și sclipire, despre care mi-a vorbit o dată omul de altădată, spunîndu-mi să mă duc s-o văd. A rămas acum o statuie între niște case, muzică între rilele unor discuri, iar amintirile frumoase pot să cînte și să încînte.

Cine a fost prins de furtună într-o coajă de vas, pe mare, văzînd norul negru ca apa răvășită, fulgerul și trăsnetul despicînd genune, știe că natura este o „pastorală" cu nebănuite fațete, că „forța telurică" ia uneori înfățișarea unor fenomene cosmice. Fiecare poate „vedea", dar unii observă, aud și înțeleg, „simt" mai mult decît aievea.

În același timp cu *Simfonia destinului,* atît de dragă lui Georgescu, și pe care o programa

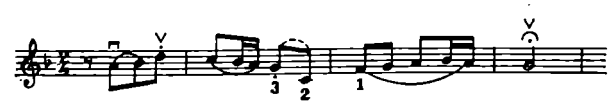
---

*) În revistele *Muzica* din sept. 1961, febr. 1963, ian. 1966 și sept. 1966 am scris despre George Georgescu în repetiții și concerte cu *Simfoniile nr. I, II, III, IV* de Beethoven iar în cartea mea „Dirijori și Orchestre" (1971, la pag. 433), am continuat cu a V-a.

https://biblioteca-digitala.ro

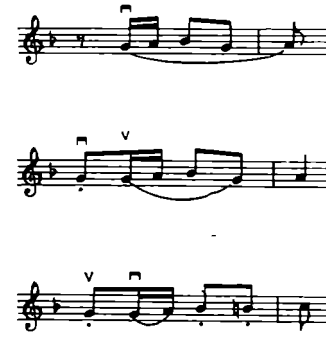
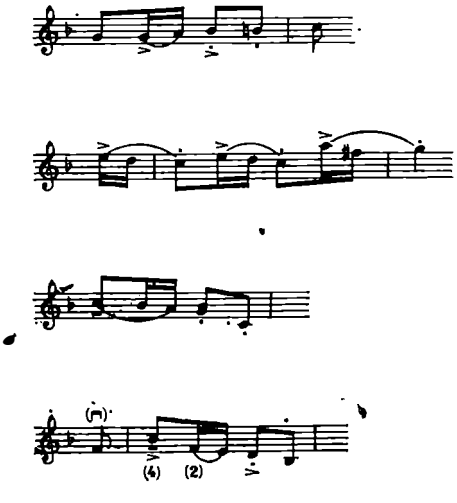
atît de des — „Titanul Simfoniei" figura, în partea a patra a *Pastoralei,* ciocniri aprige în ordinea fenomenelor exterioare. Dirijorul nostru le executa cu docilitate ; dar, în mod evident, era mai la largul lui în prezența sunetelor și frazelor armonioase. Căuta să le facă a rosti atît căldura unei inimi meridionale, parcă hrănită de impresiile fragede ale primului roman pastoral al vechii literaturi grecești — roman aparținînd lui Longos — cît și, poate, convingerea că „om — natură — bunătate" reprezintă o trinitate demnă de o elevată atitudine filozofică, în conformitate cu doctrina lui Rousseau — de care s-a lăsat cucerit însuși autorul Simfoniei, la timpul său. Nu dorim să asociem, cu orice preț, termeni de erudiție, artă-cultură nefiind întotdeauna o identitate ; dar putem încerca relații la gîndul că entitatea „cultură" semnifică mai mult decît arta. Părerea după care natura ar fi neutră, un conglomerat nici frumos nici urît, îi rămînea, în orice caz, străină dirijorului, deliberativ și conceptual ; o declara cu francheță și omul ca parte de natură (nu numai socială și în luptă) devenea ceea ce este : ceva cît se poate de firesc prin mereu repetatul apel care suna cam așa : „cîntați cu căldură ! aici e suflet, e soare, lumină ; e bunătatea prin muzică ; doar oameni sîntem !"... (Uneori, apoi, cu haz : „Ce dacă, muzicanți fiind, ne mîncăm între noi ! sau... vă mîncați între voi !?).

Să derulăm, în sfîrșit, spicuind, încercînd „stop-cadrul" din înregistrările memoriei și ale benzii de magnetofon, documentar din repetiții, transcriind și „interpretînd" însemnări din partitură. George Georgescu nu a făcut film cu *Pastorala,* ca Leopold Stokovsky, matusalemicul de astăzi. Nu a făcut nici mare zarvă, nici mare succes, cu a VI-a beethoveniană. Georgescu se obliga s-o reia mai cu seamă în cadrul ciclurilor. Raportul de prezență a ei, față de *Simfonia destinului* de pildă, ar fi conform cu acela al programării Idilei Siegfried — iradiind lumini „pastorale" și calmă bucurie paternă — față de trufașa uvertură la *Tannhaüser,* preferată datorită efectelor de alămuri în marș (chiar dacă acesta e de... pelerini și, prin excepție, nu în binar).

În privința tempoului primei părți din *Pastorala,* Georgescu spunea că nu trebuie să fie repede. Rîzînd, zicea : „dacă o facem grăbit, ajungem la o... sîrbă". Rezista îndîrjit la tendința orchestrei de accelerări, în unele locuri mai ales. Chiar dacă nu era întotdeauna foarte consecvent, nu uita să recomande : „dacă am luat un tempo, trebuie să ne ținem de el". Care era acest tempo ? Metronomul a fost dat de Beethoven ? „Nu" — a spus dirijorul. „108 pentru pătrime e mai bun decît 66 pentru doime, adică metronomul scris. Este Allegro *ma non troppo ;* scrie și asta : „ma non troppo", să nu fie prea iute". Era cam surprinzător să vezi în prima repetiție (ne referim la Ciclul Beethoven din 1961) că bătrînul maestru se debarasa de romantizări „de modă veche" : „Nici o reținere în măsura a 3-a înainte de coroană :

(Am figurat aici sensurile arcușelor precum și o digitație convenabilă). „Cîntați șaisprezecimile clar, explicit (— dar asta nu înseamnă să răriți ; am mai spus !)".

„Bașii, nu intrați prea tare cu fortele vostru". (Pe bună dreptate ne învăța la Conservator și Silvestri să „ne gîndim ; în interpretarea cel puțin a primei părți din *Pastorala,* la o scriitură de cvartet de coarde, sau la o simfonie de Haydn, ori dacă vrem o similitudine cu sonatele beethoveniene, să ne amintim de cea a „primăverii").

Pentru corectitudinea șaisprezecimilor trebuie insistat, și Georgescu o făcea folosind chiar expresii hazlii ca : „Nu cîntați cum o da tîrgu' și norocu' ; ascultați-vă, cîntați la fel ritmic și nu unul mai subțire altul mai gros, unul mai tare altul mai încet" (adică omogenitate, echilibru, „stil").

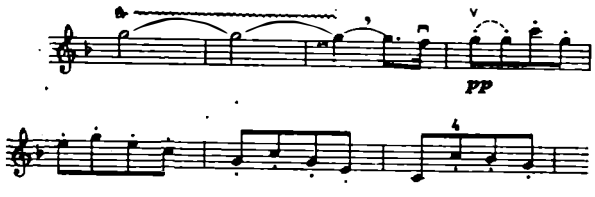
Figurile cu șaisprezecimi vor fi

(În vederea explicitării, Silvestri ne indica, după caz) :

Oboistul prim („care-i zice ca un cățălandru" !), inserînd tema principală, din al doilea „la", în registrul acut al instrumentului, va fi

https://biblioteca-digitala.ro

menajat în special de secund, (după cum, prin subito meno forte la toți ceilalți, oboiul va plana la a 13-a după *D*).

Lăsînd relativismul din „spirit", să examinăm unul din „literă" : A 4-a și a 11-a măsură după *B*, găsim forte. Prima oară, pare de prisos, după cel de la B. A doua oară, pare a fi un subito meno forte acel f. după ff. Nici una, nici alta. Deduc că Beethoven pune f și într-un caz și în celălalt cu sens de accent, de întreținere a fiecărei nuanțe de mai înainte.

„Între *E* și E_1, la dim., nu prea mult, iar p. nu prea încet ; sf. să fie în piano, duios, altfel nu se potrivește aici..." „Vesel acum !" (la fortissimo de la *F*)... iată spicuite cîteva observații și recomandări făcute înainte de reexpoziție. Pentru a introduce firesc reexpoziția, dirijorul o ia... „mai de departe" *(F)*.

La trilul viorilor, prima va fi :

întrerupînd trilul la ultimul sol, optime, cu toate că în partitură e prelungit pînă la șaisprezecime.

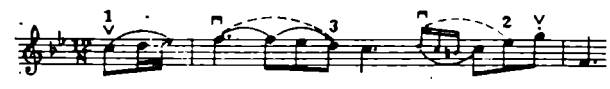
George Georgescu a reluat de cîteva ori pasajul numai cu viorile prime, așa cum făcuse și la E_1, la șaisprezecimi. „Piano, pe limbă, spiccato". Introducîndu-se celelalte instrumente, fiindcă acestea, trebuind să cînte melodic, „trag în urmă" (în special pe optimi și șaisprezecimi); din nou „încă o dată !"

O foarte frumoasă gradație și conducere de voci am auzit înainte de *H* *).

Uneori Georgescu cerea „brutal" în primul forte din Coda. Poate e bine să înțelegem „martelato".

Fortissimo *subito* („aici e marele efect") după *I*, lumina „pastorală" după *K*, moale și diminuendo la primele viori în coda-codei, „armonios" — ultimele acorduri... așa se încheia prima parte a Simfoniei și o primă parte din repetiție cu ea.

Începînd pregătirea părții a doua, Georgescu oprește nu prea tîrziu și aduce aminte orchestranților că e o „Scenă la pîriu". „Or, Dv., ați cîntat de parcă se vărsa Dunărea-n Mare" ! — îi mustră, pe un ton familiar, dirijorul născut la Sulina.

Tempo e destul de încet. Beethoven indică Andante *molto* mosso (s.n.) Executată prea rar, scena devine un fel de „marș funebru" ; așa am putea zice după ascultarea, de pildă, a unui disc cu venerabilul vienez Franz Schalk care a activat mult timp la Viena. Alt venerabil, dar mai apropiat de timpul nostru, Mengelberg, „romantiza" într-atîta, încît Andantele acesta părea dirijat mereu cu subdiviziuni ; iar cele patru șaisprezecimi de la viorile prime se alungesc la prestigiosul din Amsterdam aproape într-un quartolet, pe 10, 11, 12. Deși vîrstnic și oarecum tradiționalist, George Georgescu nu se lăsa tras prea departe de momeala încetinirilor pe melodia „fermecătoare". Asta nu înseamnă că în măsura a 3-a :

nu se încînta și dilata (subdivizînd pe 10, 11, 12) fredonînd (violoncelistic) cu primele viorile. (Din nou, în extrasul de mai sus, am figurat digitații, arcușe, după cum vom mai face. Precizăm, cu acest prilej, că Varujan Cozighian era concert-maestru).

Am rămas însă datori să spunem că pentru începuturile măsurilor a 2-a, a 3-a, Georgescu îndrepta exagerările „firești", accentele rezultate la primii violoniști din excesul de vibrato, care „vine bine, vine la mînă". „Cîntați în partea superioară a arcușului" — indica, în același moment, altora de la coarde care trebuie să se mențină în piano. „Crescendo !... dar non troppo" — apoi. Spunînd „trilul, ca păsărelele !" maestrul sugera, prin tonul zicerii, limpezime primăvăratică. „Apogiaturile, înainte de timp" (de timpul 10) în măsura a 11-a, la clarinet și fagot ; „trilul cît mai repede, pentru ca a doua bătaie să rămînă liberă" (adică pauza de optime să fie întocmai respectată" (e vorba de măsura a 12-a), duceau muzica și repetiția înainte. Dar Georgescu reia, oricum, expoziția, atrăgînd atenția că „e o muzică grea". „O să vă plictisesc mult cu asta ; nici în trei zile nu va fi gata cum trebuie !" Și..." de la început !" cu alte observații, dintre care prima a fost : „Să se audă pizzicatto de la contrabas".

La *A* ajungem uneori într-un tempo rărit. Conducea „cald", chiar declamatoriu, viorile prime. „Piano, cello și braci, cînd intrați după fagot." (măsura 34).

După măsura 40 : „nimic, acum", iar în măsura 46 „diminuați" și ...1, 2, 3..., pregătea subdivizarea pe 11, 12. Apogiaturile dinainte de *C* să se facă înainte de timpi și fără accente. Crescendo de după *C* va fi mic, pînă la p. Reîntorcîndu-se, în măsura 45 cere la vîrf, la măsura 46 dim. ; în măsura 47, sfîrșitul trilului după timpii 6 și 12 ; mereu după timp și o măsură înainte de *C*.

În dezvoltare conduc, desigur, suflătorii de lemn, dar și prima vioară să fie puțin expresiv. La *D* (unde se indică octava bassa la cornul secund) tempoul se deșiră penibil. „Nu pot să fac rubat, să schimb tempo" — tună dirijorul — și reia ! Cedează totuși tentației de a se încînta de frază, de modulație (către sol bemol major). La reperul *F* cere clarinetul și fagotul,

*) În cartea „Beethoven", la pag. 96, atrăgeam atenția asupra priorităților în tema a doua.

https://biblioteca-digitala.ro

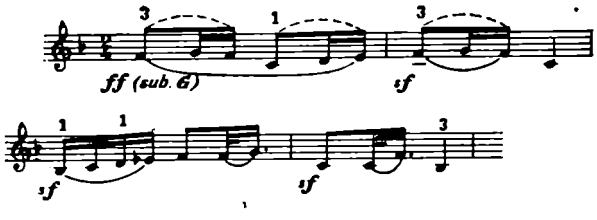
separat și indică să se egalizeze staccato-ul. Noi expansiuni pe frază intervin, dirijorul fredonînd, a 4-a măsură înainte de *H* și în similară.

Dezvoltarea, reexpoziția se scurg molcom. Apoi vin păsările... „Mie mi-au cîntat ieri la Băneasa ; mi-au cîntat în tempo ; vă rog, absolut în tact !" În tact, pe cît se poate, pînă la penultima măsură, adică ultima „exclamație". Iar Scena ia sfîrșit.

Începerea părții a III-a, Georgescu o anticipa cu numărătoarea „pe gratis" 1... 1... 1... 1... Iar orchestra intra, ritmic, foarte precis. „Însă nu dați accente !" Optimile trebuiau puse acolo unde sînt, la locurile lor, exact pe timpii 3, „absolut în tempo". Tempo-ul dirijorului nostru era destul de comod, de „așezat". (Toscanini ia 116—120 pentru doimea cu punct înseamnă în partitură cu 108). La Georgescu nu observam vreun diminuendo către măsurile 6—7, cum se face uneori. Dar maestrul avea grijă să nu lase contrabașii să deranjeze la prima lor intrare (ca și în partea I-a a Simfoniei).

După *A* cerea viorilor să înceapă cu sf. („luați-o din gura cornilor"), la fel de tare ca și cornii. Primul oboist va deritma (pe optimi mai ales), întîrziind ; la fel și primul clarinetist (acestuia îi cere să facă cele două măsuri de optimi, staccato — „oricît ar fi de greu !" Se lucrează cam mult în această regiune. „Domnilor, nu vă supărați ! Dacă nu se greșește, nu se repetă ; dacă nu se repetă, nu se cunoaște simfonia... Să vă supărați cînd voi greși eu !" Acesta era „raționamentul" declarat cu voce tare.

La In tempo d'Allegro :



se practică arcușele și digitațiile de mai sus, se pun la punct treizecidoimile, reluîndu-se cu viorile, separat. Mai tîrziu se va repeta separat, la fortissimo, cu viorile secunde, viole, violoncele și contrabași. E ușor de plasat povestea „țăranilor cu cizme"... pe care și G. Georgescu o servește, pregătind acest trio. Tot separat vor cînta viorile prime pentru precizia apogiaturilor. Și așa mai departe...

În partea a IV-a atenție mereu la pianissimo, și la intonații. Cresc. este numai pînă la piano. Mai încolo, la reperul *D* :" Vedeți, nu pun contrabasul să cînte separat, fiindcă aici Beethoven a vrut un *efect* ; dar e de nepermis viorilor să nu intoneze bine". Vrea, separat, violoncelii. Se adresează apoi nostim contrabașilor — și se rîde : „Băieți, faceți ceva să pară a digitație ; ce arătați voi așa...(!)... e urît ; mișcați nițel degetele !"

„Furtuna" angajează destul timp de lucru. E, în fond, o piesă de virtuozitate — simplă, e adevărat — însă pentru care orchestrantul mai are de furcă și pentru acasă.

Clarinet și corn, „non ritenuto" — adică fără ritenuto — în deschiderea finalului. Mai apoi, următoarea observație — recomandare : „Nu suportă nici un fel de rubato ; este de la început pînă la sfîrșit mecanic — exact ; simplu și cu mulțumire pentru cel care ne aduce, după furtună, pacea. „Frohe, dankbare Gefühle nach dem Sturm" — asta să fie impresia, și nu că-i greu de cîntat !" Bătrînul maestru vorbea pe un ton grav, sacerdotal, reușind să confere elevație... Elevație, elevație, însă nu-i permis ca amănuntul să fie neglijat. De pildă, către cornul secund : „Matale să dublezi la octava inferioară cornul prim, cu melodia" (măsurile 28, 29 etc.). Viorilor prime, în măsura 63 (înainte de *I)* : „De ce accelerați ? Totdeauna la un pasaj de ăsta trebuie să oprim ; e păcat !" (Amănunte !?)

„La *K*, f și sf. să nu acopere melodia de solo". Dirijorul parodiază cîntînd el însuși caricatural.

Ca un „capelmaestru" de pe vremuri, ca un „Papa Haydn", se ajută mereu de propria-i voce George Georgescu, spre a insufla căldură, noblețe, liniște acestui Allegretto cu pretențioase variațiuni. Ce frumos conducea frenezia imnică de la reperul *O*, cîtă bunătate blîndă evoca acolo unde Beethoven scrie „sotto voce" !

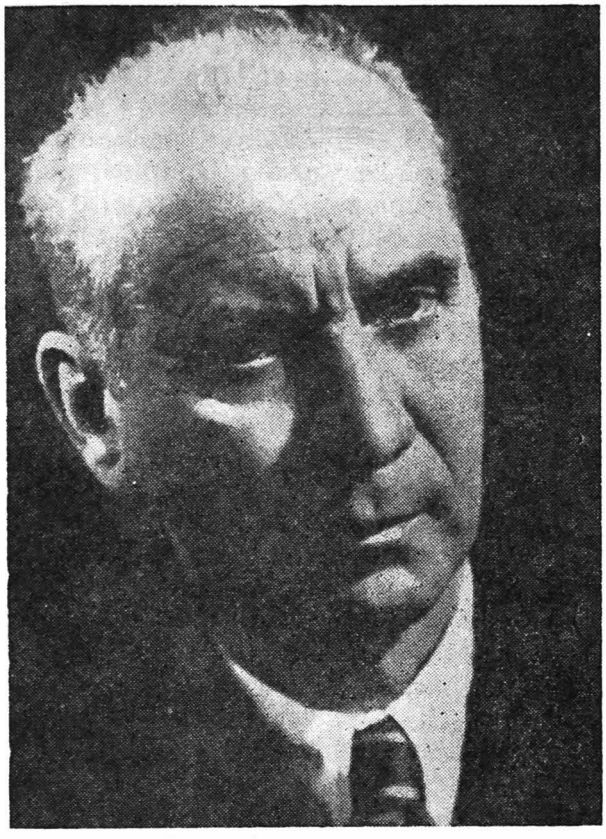
Reia de cîteva ori ultimele 7 măsuri. Văzînd că unii orchestranți dau semne de neliniște — pentru plecarea acasă cît mai repede — George Georgescu cere orchestrei încă vreo cinci minute, adăugînd : „E prea frumoasă această muzică, să nu o facem bine ! vă rog !"

Au trecut 13 ani din ziua aceea de mai, în care urmăream *Pastorala*, această Pastorală din ciclu Beethoven. Au trecut 10 ani de la moartea lui George Georgescu. De vreo 2—3 ori cel puțin în auzul tuturor orchestranților, în timpul unor repetiții, maestrul mi-a spus : „Domnule Pricope, te rog să nu scrii decît bine despre noi !"

Am reauzit vocea și îndemnul de dincolo de timp. M-am străduit să scriu cît mai bine, în spiritul respectului ce-l datorăm pentru tot ce a rost și este bine, demn de venerat, și de luat ca pildă.

George Georgescu, Ionel Perlea, Constantin Silvestri au însemnat, — fiecare în felul său, dar în aceeași epocă — o mare triadă dirijorala românească, aici și pretutindeni, în lumea artei sunetelor.

https://biblioteca-digitala.ro



Nicolae Oancea

Printre acei ctitori de cultură muzicală românească, cu care am avut sau avem fericirea și cinstea de a ne numi „contemporani" — mă gîndesc la Sabin Drăgoi, George Breazul, Paul Constantinescu, Ion Vasilescu, Mihail Jora, Marțian Negrea, Dimitrie Cuclin, I. D. Chirescu, Nicolae Lungu ș.a. — se numără și maestrul Nicolae Oancea.

Profesor, dirijor de mari ansambluri corale, compozitor — desfășurînd o activitate prodigioasă de-a lungul a peste 50 de ani — Nicolae Oancea a continuat, pînă dincolo de memorabila vîrstă de 80 de ani, să compună cu neștirbită vigoare coruri și cîntece pentru copii, să participe fără întrerupere la toate acțiunile inițiate de Uniunea compozitorilor.

Mereu jovial, gata mereu să-i binedispună pe alții, avînd pentru fiecare o vorbă de duh, o glumă — prezența sa degaja spontan destindere și înseninare sufletească. Și întocmai așa îi este și muzica. I-au fost apropiate stările lirice, atmosfera cîmpenească, veselia robustă, reconfortantă — proprie sufletului românesc; accentelor dramatice sau tragice le-a preferat duioșia ori, cel mult, melancolia, trăiri nu mai puțin emoționale.

Deși personalitate binecunoscută, mai ales generațiilor astăzi mature — o mare modestie, pilduitoare de altfel pentru cei mai tineri dintre noi, a făcut ca opera maestrului să fie încă insuficient răspîndită. Însăși fonoteca Radiodifuziunii, ca să nu mai vorbim de repertoriul formațiilor corale — sînt încă departe de a reflecta, atît cît ar trebui, creația sa.

Nicolae Oancea s-a născut în ziua de 7 martie 1893, la Rîmnicu Vîlcea.

„Mă crede lumea ardelean — scria într-o schiță autobiografică maestrul Oancea — dar lucrurile stau astfel: părinții mei sînt într-adevăr ardeleni — mama din Săliștea Sibiului iar tata din Rahău, jud. Alba. Într-un început de primăvară, mama, aflîndu-se în vizită la niște neamuri din Rîmnicu Vîlcea, m-a făcut pe mine, așa că de origine sînt ardelean dar după acte sînt rîmnicean, adică oltean — hoț de două țări. După o vreme, tata, cojocar, n-a mai putut sta în Săliște, cu meseria lui nemaiputînd asigura existența unei familii cu cinci copii, s-a mutat la Turnu Măgurele, județul Teleorman. Acolo am luat primele cunoștințe muzicale, inclusiv de vioară, de la profesorul Constantin Cuclin, tatăl compozitorului Dimitrie Cuclin. Acolo am învățat vioara. Am făcut 500 lecții pe care „moș Cuclin" — așa-i ziceam noi — ni le nota într-un carnet, aplicînd o ștampilă proprie. Cine aduna 500 de asemenea ștampile primea în dar, de la moș Cuclin, o vioară din multele viori pe care le avea înșirate pe pereți. Eu am ales vioara cu care mă obișnuisem să cînt. După moartea lui Moș Cuclin, care mă îngrijise pînă atunci ca pe copilul lui, am plecat la Rîmnicu Vîlcea unde greutățile vieții îl mînau pe tata, ca să-și întrețină familia. Într-o zi, după absolvirea liceului, mi-am luat vioara și-am fugit la București. Părinții și toți ai mei erau de principiul că muzica să o facă numai domnii — adică boierii și țiganii. Cei dintîi, să se distreze cu ea, cei de-al doilea să-și facă o meserie. Singura dorință a mea era, totuși, să învăț vioara. La conservator la București, unde am venit să mă înscriu, am fost refuzat pentru motivul că sînt prea mare, recomandîndu-mi-se în schimb să mă înscriu la clasa de violoncel a lui Constantin Dimitrescu. Nici nu știam în acel moment cum arată un violoncel. Acum începe tragedia: la vioară cîntam toată ziua acasă, iar la violoncel la Conservator, la lecții. Dimitrescu a observat că la vioară trebuia să strîng mîna stîngă, iar la violoncel trebuia să întind degetele. Nu prea mergea treaba. După o „observație" cam aspră a profesorului, care m-a sfătuit să aleg una din două — ori vioara ori cello — m-am dus acasă, pe Grozăvești, am rupt vioara pe genunchi și-am aruncat-o în foc. Astfel am rămas „violoncelist". După un an de studii am început să cînt în diferite orchestre ca să-mi cîștig existența. Ziua eram la Conservator iar noaptea la orchestră."

https://biblioteca-digitala.ro

Am considerat interesante aceste fragmente autobiografice, atît pentru parfumul lor evocator și stilul humoristic al lui Nicolae Oancea, cît și pentru a aminti cît de grele erau în trecut condițiile pentru un tînăr ce-și dorea să-și realizeze un ideal artistic.

Așadar, înfruntînd cu toată dîrzenia greutățile și rîzînd-și de sărăcie, N. Oancea absolvă Conservatorul în 1919, beneficiind de îndrumarea unora din cei mai reputați pedagogi ai școlii muzicale românești. Dumitru Kiriac, Ion Nona Ottescu, Alfonso Castaldi.

După absolvire se angajează cu întreaga forță a tinereții și cu ardentă pasiune artistică într-o activitate vastă, multilaterală : profesor de liceu la Alba Iulia, și mai apoi la Sibiu, unde predă muzica la toate școlile din oraș, dirijînd în același timp vechea și memorabila „Reuniune română de muzică" — condusă mai înainte, timp de 18 ani, de Gh. Dima ; compozitor fecund, profund atașat cîntecului popular pe care-l consideră drept principala sursă de inspirație ; editor al propriilor caiete de coruri ; autor de manuale școlare de muzică etc.

Ulterior, revenind în Capitală, fondează și dirijează multă vreme „Corul învățătorilor din București" cu care prezintă numeroase concerte educativ-patriotice în diverse orașe ale țării. În paralel își continuă munca didactică, mai întîi la Liceul „Gheorghe Șincai" iar, după 1931, ca director al Conservatorului „Astra". „Aici — își amintea maestrul Oancea — am avut o activitate cu care mă mîndresc. În acest Conservator și-au făcut studiile Nicolae Herlea, David Ohanesian, Octav Enigărescu și mulți alții de la Opera Română sau din diverse ansambluri corale profesioniste. Este o mare satisfacție pentru mine de a fi contribuit la promovarea atîtor artiști de talent."

Din 1932, devenind membru al „Societății compozitorilor români", Nicolae Oancea are posibilitatea de a se afirma în scurt timp ca unul din fruntașii muzicii noastre corale, dînd la iveală an de an numeroase lucrări care-i aduc o binemeritată popularitate.

Creația sa muzicală prezintă o multitudine de preocupări : în domeniul teatrului muzical pot fi citate operetele *A fost o dată*, *Jertfa*, *Chemarea fericirii*, *Fetița orfană* ; pentru corurile școlare sau de amatori, a oferit o serie de caiete cum sînt : *Cîntece populare românești* (2 volume), *Cîntece ostășești*, *Coruri mixte*, *Floricele* — cîntece pentru copii — *La horă-n sat* — 2 broșuri de coruri mixte — *Flori de cîmp*, *Suita de cîntece populare ardelenești*, *La țară* — suita corală, *Culegere de coruri*, *Bucuria Muncii* — suită pentru cor bărbătesc, etc. etc.

În paginile acestor caiete, volume sau simple broșuri — unele editate pe cheltuială proprie — sînt împrăștiate, asemenea florilor într-o poiană sibiană, atîtea și atîtea cîntece, izvorîte dintr-o mare sinceritate și noblețe artistică — cîntece ce se disting în primul rînd prin melodism cald, transparență sonoră, seninătate, gingășie și mult, mult parfum rustic. Toate exprimă dragostea compozitorului pentru peisajul românesc, fie el carpatin sau dunărean — admirația față de poporul muncitor, atașamentul nedezmințit față de marile idealuri umaniste. Scriitura corală — de o simplitate maximă — se materializează în toate cazurile într-o eficiență sonoră desăvîrșită, dovedind adînca cunoaștere de către compozitor a virtuților vocii umane, precum și a puterii de asimilare și redare de care dispun formațiile corale, în marea lor majoritate. O muzică expresivă directă, sinceră, pe gustul și înțelegerea celor mulți, aceasta este creația lui N. Oancea.

Ar fi greșit însă să deducem de aci că în atenția compozitorului nu au stat și formele corale mai dezvoltate — dovadă numeroasele suite, în parte citate și în rîndurile de față. Un exemplu edificator în acest sens îl reprezintă piesa *Pastorală*, piesă de valoare antologică pentru muzica corală românească. Dar chiar și în asemenea lucrări de mai largă respirație vom observa grija compozitorului de a nu crea dificultăți armonice, polifonice ori de registre, care să îngreuieze în mod artificios munca coriștilor.

Din această atitudine a maestrului de înaltă responsabilitate, de stimă și dragoste față de miile de coriști amatori, chemați să ne execute cîntecele fără a avea vreo altă recompensă în afară de plăcerea lor de a cînta — consider că avem mult de învățat. Vigoarea spirituală a compozitorului și-a găsit un cîmp larg de desfășurare cu deosebire în perioada de după 23 August 1944.

În anii de construcție socialistă, creația sa capătă potențe noi, respirînd aerul tare al unei epoci dintre cele mai înnoitoare din cîte a trăit poporul român. Cîntecele lui Nicolae Oancea își lărgesc aria de cuprindere, slăvind în melodii înaripate și mobilizatoare patria socialistă, partidul conducător, munca, pacea și prietenia dintre popoare. Titluri ca : *Pastorală*, *Cătălina*, *Lîngă leagăn* cunoscut și cu titlul *Are mama fată mare*, *Sus inima români*, *Patria*, *Floarea muncii*, *Spre ale țării năzuințe*, *Noapte-n luncă*, *Pitpalacul*, *Cîntă cucul pe fîntînă*, *Mugurel*, *Toamna pe sub nuci* și *Dragi îi sînt inimii mele* — cîntece pe care le-am ascultat de atîtea ori la radio — demonstrează cu claritate orientarea componistică a compozitorului, trăsăturile specifice ale creației sale.

Teodor BRATU

https://biblioteca-digitala.ro

Opera Română din Cluj — Napoca în al 55-lea an de existență

Aflat acum cîtăva vreme în străvechiul municipiu de pe malurile Someșului Mic, îmi atrage atenția afișul anunțînd un spectacol cu dipticul lui Liviu Glodeanu *Ulysse — Zamolxe.* Nu pierd ocazia să-l văd la un an și jumătate după premieră (aprilie, 1973 și rămîn impresionat de ansamblul realizării : creația muzicală, concepută într-un limbaj evoluat, totodată pe deplin funcțional în raport cu cerințele celor două librete ; regia lui Ilie Balea, eficace, folosind toate mijloacele pentru întărirea ideilor de bază : scenografia lui George Codrea, coregrafia, realizările balerinilor și cîntăreților, conducerea muzicală energică și totodată suplă a lui Ion Iancu.

Felicitînd-o pe cîntăreața Lucia Stănescu, directoarea instituției, pentru acest spectacol de remarcabilă ținută, aflu că dincolo de realizările anului 1973 (care mai includ premierele operelor *Stejarul din Borzești* de Teodor Bratu și *O noapte furtunoasă de* Paul Constantinescu alături de aceea a baletului *Domnișoara Nastasia* de Cornel Trăilescu), sînt de consemnat noile montări de operă din 1974 : *Secretul lui Don Giovanni* de Cornel Țăranu și — cu prilejul aniversării a 50 de ani de la moartea lui Puccini — *Fata din Far West.*

Pentru oricine urmărește în mod curent spectacolele scenei lirice din Cluj-Napoca, apare evident că, treptat, instituția a devenit o adevărată „operă a tineretului", impunînd atenției publicului din țară și din străinătate o seamă de cîntăreți valoroși, cu toții din generația în plină ascensiune. Trei dintre ei au dobîndit și consacrări internaționale recente la concursuri de renume : tenorul Emil Gherman (premiul I la Viena și la Tokio), soprana Angela Nemeș și tenorul Constantin Zaharia (premiul II la Sofia și premiul municipalității din Barcelona). Dacă acestor tineri de indiscutabil talent le alăturăm numele unor alte vîrfuri solistice — sopranele Lucia Stănescu, Niculina Mirea, Maria Mureșan, mezzo-sopranele Milca Nistor, Margareta Rădulescu, Georgeta Orlovski, tenorul Paramon Maftei, baritonii Mugur Bogdan, Vasile Cătană, Dan Serbac, bașii Traian Popescu, Titus Pauliuc, Mircea Moisa — avem o imagine a acestui grup de cîntăreți, care, nedepășind în total 31 de persoane, susține un repertoriu curent de 35 de spectacole de operă ! Remarcabilă, la această instituție, este absența spiritului de vedetism, în sensul că un cîntăreț distribuit astăzi într-un rol principal, ca un punct de atracție pentru public, poate apărea mîine într-un rol secundar, fără să considere că prin aceasta i s-a știrbit ceva din prestigiul artistic.

Dirijorii Alexandru Taban, Petre Sbârcea și Ion Iancu, alături de regizorii Ilie Balea, Alexandru Szinberger și Viorel Gomboșiu, coordonează activitatea curentă a spectacolelor, care se bucură de atenția tot mai susținută a publicului, mai ales de cînd s-a introdus principiul unor distribuții echilibrate ca valoare artistică.

Principiul acesta va fi extins, în stagiunea 1974/1975, și asupra debuturilor, prevăzute a avea loc doar „în grup", sub îndrumarea unui regizor special investit cu această sarcină (Al. Szinberger).

Premierele stagiunii în curs indică preocuparea în continuare pentru promovarea creației românești. Sînt programate în acest sens, montările operelor *Poesis* de Gheorghe Dumitrescu, *Cartea lui Apolodor* de Mihai Moldovan (pentru copii) și un spectacol „coupé", alcătuit din *Miorița* de Corneliu Dan Georgescu și *Trepte ale istoriei* de Mihai Moldovan. Acestora li se vor adăuga premiera operei *Amicul Fritz* de Pietro Mascagni, precum și refacerile montărilor pentru spectacolele *Elixirul dragostei* și *Don Pasquale* de Donizetti. În plus trecerea maestrului de balet Alexandru Schneider de la Timișoara la Cluj-Napoca, va prilejui crearea unui studio de artă coregrafică modernă, pe lîngă reluarea baletului *Cenușăreasa* de Prokofiev. Va fi, după cît se pare, o adevărată „stagiune a baletului."

În afara spectacolelor de la sediu, Opera Română organizează micro-stagiuni în patru orașe (Tîrgu-Mureș, Sibiu, Oradea, Zalău), în care deplasează o dată pe lună întregul colectiv, cu decoruri, costume și recuzită, pentru a susține spectacole în abonament.

Cîteva cuvinte se cuvin a fi adăugate despre activitatea tot mai intensă a instituției pe plan internațional. Începutul a fost făcut cu un turneu de operă în Bulgaria (Sofia—Varna), urmat de turnee ale baletului în Iugoslavia (Skopje) și Austria (Klagenfurt, trei ani de-a rîndul). Începînd din 1971, întregul colectiv a întreprins în fiecare toamnă un turneu în Italia, dînd spectacole în centrele toscane Lucca (orașul natal al lui Puccini), Livorno (orașul natal al lui Mascagni), Viareggio, Pistoia,

https://biblioteca-digitala.ro

Volterra. Publicul italian, atît de avizat în materie de operă, a aplaudat cu căldură realizările artiștilor români, exprimînd de fiecare dată dorința de a-i reîntîlni în anul următor. La ultimul turneu, din 1973, spectacolelor de operă și concertelor de arii din creația lui Mascagni (la Livorno) li s-a adăugat și un concert simfonic, susținut de orchestra Operei sub bagheta lui Petre Sbârcea și avînd în program *Rapsodia română nr. 1* de Enescu și *Simfonia nr. 9* de Beethoven, cu cîntăreți ai instituției ca soliști. Un interes deosebit l-au stîrnit și spectacolele cu baletul *Lacul lebedelor* de Ceaikovski și cu opera *Faust* de Gounod, din care n-a lipsit baletul *Noaptea Valpurgiei*, rareori prezentat în Italia. Pentru luna decembrie, 1974 este prevăzut un nou turneu în orașele toscane Livorno și Lucca, cu operele *Amicul Fritz, Rigoletto, Trubadurul* și *Manon Lescaut.*

Aflat în al 55-lea an de existență, Opera Română din Cluj-Napoca duce mai departe stindardul preluat de la iluștrii înaintași ai actualilor membri ai colectivului, cu toții preocupați să mențină prestigiul teatrului și să-l ridice neîncetat la un nivel tot mai înalt.

★

La o săptămînă după încheierea tradiționalei „Toamne muzicale" — dedicată în acest an muzicii veacului nostru —, viața de concerte continuă, fără nici o pauză, deși instrumentiștii Filarmonicii locale au depus eforturi considerabile. Dirijorul american Adrian Sunshine, care a susținut concertul de închidere, rămîne în continuare încă două săptămîni, pentru a putea prezenta alte două programe. Asistăm la primul dintre ele.

Concertul începe cu o foarte scurtă piesă pentru alămuri și percuție (4 minute) a lui Aaron Copland, compatriot al dirijorului, intitulată simplu *Fanfară.* Ritmuri pregnante, evocînd parcă reminiscențe din lumea jazz-ului (sub semnul căreia s-au desfășurat de altfel începuturile carierei compozitorului), predomină în această extrem de sugestivă lucrare, care îmi amintește de existența unei vaste literaturi pentru alămuri, practic necunoscută la noi din lipsa unor formații permanente cu un asemenea profil.

În continuare, podiumul solistului este ocupat de Ștefan Ruha, cu care Adrian Sunshine realizează o colaborare exemplară în *Concertul pentru vioară și orchestră în Re major* de Brahms. Spre deosebire de alți soliști care caută cu orice chip să-și etaleze virtuozitatea, agilitatea digitală, temperamentul, Ștefan Ruha înțelege lucrarea ca o simfonie în trei părți, cu vioară principală; deși știm cu toții că tehnica viorii nu prezintă niciun secret pentru el (a se vedea realizările sale în Paganini, Lalo, Vivaldi etc.), Ruha renunță aci în mod conștient la strălucirea virtuoză, la tempii plini de învolburare, pentru a se retrage în umbra orchestrei, ca un fel de „primus inter pares" al violoniștilor. Este o concepție nu lipsită de temei, pe care o întîlnim de altfel și în versiunea discografică a lui Yehudi Menuhin, și pe care Adrian Sunshine a înțeles-o și a sprijinit-o.

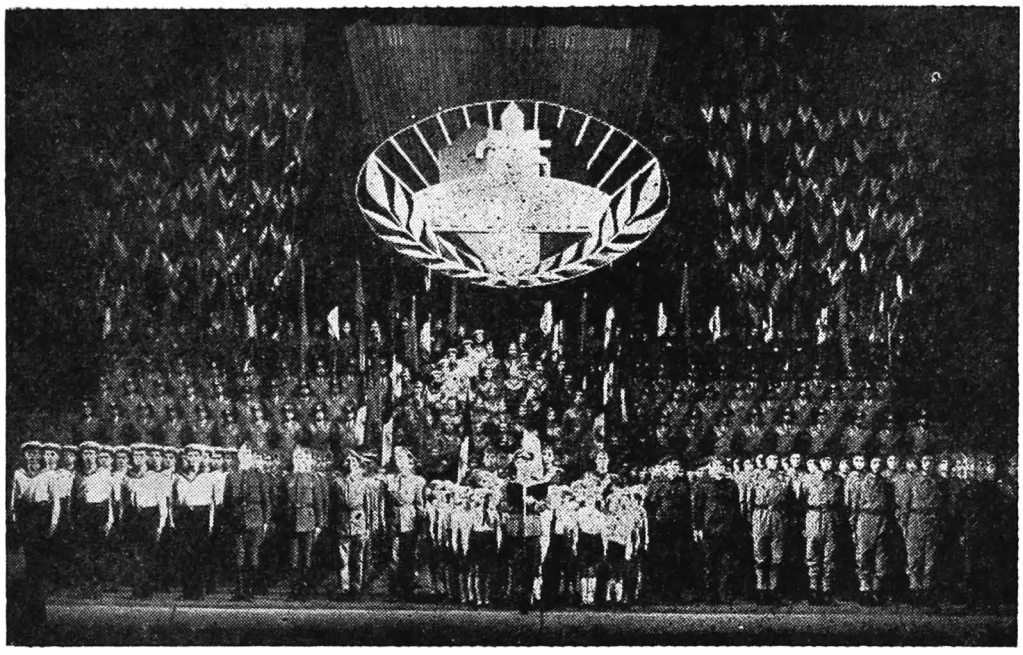
În fine, *Simfonia nr. 1 în do minor* de Brahms, lucrare atît de familiară instrumentiștilor clujeni, pe care au cîntat-o în nenumărate rînduri cu dirijorii lor permanenți, cu dirijori oaspeți, ba au imprimat-o și pentru disc cu regretatul maestru Antonin Ciolan. Iată un opus atît de bogat în substanță muzicală încît se poate preta la concepții foarte diferite, valabile cu toate în măsura în care sînt materializate într-o execuție orchestrală fără cusur și marcate de o deplină unitate a intențiilor expresive. Este ceea ce izbutește să realizeze Adrian Sunshine la pupitrul acestei orchestre, cu care găsește întotdeauna un limbaj comun, bazat pe înțelegere și stimă reciprocă. În locul unui Brahms autumnal, meditativ, dominat de un colorit cenușiu, Sunshine preferă să ne înfățișeze un Brahms aflat în plină vigoare a maturității, capabil să se desfășoare în elanuri ritmice puternic susținute, dar și să trateze discursul simfonic cu o robustețe sculpturală, permanent contrastantă. Această concepție — demonstrată cu o deplină forță de convingere mai ales în partea finală, de un dinamism exaltant — este însușită cu mult entuziasm de întreaga orchestră, care realizează cu acest prilej unul din cele mai izbutite concerte ale sale, la care ne-a fost dat să asistăm în anii din urmă. Părerea extrem de elogioasă, pe care Adrian Sunshine ne-a exprimat-o după concert, despre instrumentiștii orchestrei, a coincis cu aprecierile nu mai puțin elogioase ale instrumentiștilor despre dirijorul oaspete, cu care au concertat în repetate rînduri. Cînd aceste opinii favorabile sînt reciproce, rezultatul nu poate fi decît un concert de ținută superioară. Este ceea ce s-a și întîmplat de altfel în seara în care Sunshine s-a aflat din nou la pupitrul Filarmonicii din Cluj, în săptămîna în care numele orașului a căpătat adaosul să evoce frumoasa denumire a municipalității romane de origine: Napoca.

Edgar ELIAN

Spectacol festiv dedicat celei de a XXX-a aniversări a Zilei Armatei Române

Pătruns de încărcătura emoțională a unui spectacol reușit, de uralele nesfîrșite ale unui public numeros, entuziast, am părăsit sala Operei Române, cu fiorul unei nemărginite bucurii, prilejuită de spectacolul festiv dedicat celei de a XXX-a aniversări a zilei înființării armatei române populare.

https://biblioteca-digitala.ro



Ceea ce a imprimat spectacolului o notă deosebită, transformîndu-l într-o puternică manifestare a sentimentului patriotic a fost prezenţa la acest jubileu a tovarăşului Nicolae Ceauşescu, Secretar General al P.C.R., Preşedintele Republicii, comandantul suprem al forţelor armate.

Programul spectacolului omagial, la a cărui realizare şi-au adus o valoroasă contribuţie Ansamblul „Doina" al armatei, condus de General-maior Dinu Stelian, col. Sergiu Eremia şi Gheorghe Popescu, corul *Madrigal* al Conservatorului „Ciprian Porumbescu", dirijat de Marin Constantin, solişti vocali de la Opera Română, actori ai teatrelor din Capitală, a fost alcătuit pe baza unui scenariu semnat de col. Ion Costea, col. Sergiu Eremia, poetul Jean Gheliuc şi regizorul Hero Lupescu — căruia îi aparţine şi regia spectacolului. Conceput ca o înlănţuire de tablouri evocatoare *(Cuza Vodă, 1877, Ecaterina Teodoroiu, Insurecţia, Carei, Eftimie Croitoru, Victoria)*, tot atîtea episoade de înălţător patriotism ale bravilor ostaşi români, spectacolul a continuat cu o firească succesiune de momente din viaţa şi activitatea cetăţenească de azi a ostaşilor *(Instrucţia, Dansul muncii, Instrucţia fetelor, Omagiu)*, încheindu-se cu un emoţionant angajament al tuturor militarilor, rostit în faţa comandantului suprem.

Spectacolul pune în valoare partituri pătrunse de accente patriotice, aparţinînd lui George Enescu, Ciprian Porumbescu, Alexandru Flechtenmacher, I. Brătianu, Paul Constantinescu, Vasile Popovici, Dumitru Eremia, Dinu Stelian, Cornel Trăilescu, Lucian Meţianu, Teodor Bratu, Sergiu Eremia, George Bazavan, Marin Constantin, Vasile Donose, Sergiu Sarchizov, I. Oprea precum şi versuri ale poeţilor V. Alecsandri, I. Neniţescu, N. Tăutu, E. Frunză, V. Tulbure, R. Boureanu, D. Vicol, J. Gheliuc, I. Costea, I. Socol, V. Cîmpeanu ; la acestea se adaugă dansuri ostăşeşti, clasice sau populare, excelent pregătite de maeştrii de balet Oleg Danovski, G. Baciu şi Vl. Bedea.

Dar ceea ce trebuie remarcat este energia nestăvilită, disciplina de ansamblu a tuturor forţelor interpretative participante la spectacolul omagial al zilei forţelor armate. În mod deosebit notăm evoluţia soliştilor vocali Maria Diaconescu, Veronica Ionescu, Florin Diaconescu, Marcel Angelescu, Pompei Hărăşteanu, Ion Nicolau, a soliştilor dansatori Mariana Ştefănescu, Maria Zlătoianu, George Dumitru, Dorel Ciocănaru, a recitatorilor Mihai Dogaru şi Adrian Petrache.

Scenografia Paulei Brîncoveanu, regia lui H. Lupescu şi excelentul montaj cinematografic realizat de Zincuţa Spîncescu şi col. Nicolae Ghiorama, au subliniat cu ingeniozitate şi acurateţe conţinutul spectacolului.

Constantin RĂSVAN

Concert Arnold Schönberg

Sărbătorirea, la Filarmonică, a centenarului naşterii lui Schönberg n-a avut nimic din solemnitatea îngheţată în care, dintr-o falsă înţelegere şi exteriorizare a sentimentului de veneraţie faţă de marii dispăruţi, asemenea manifestări se încorsetează adeseori. N-a fost nici, ca alteori, un oarecare medalion, alcătuit din lucrări camerale ; a fost, dimpotrivă, chiar mai mult decît o inspirată evocare : o pledoarie pentru cunoaşterea creaţiei părintelui noii şcoli vieneze, atît de popular în calitatea sa de teoretician al dodecafonismului şi atît de ignorat încă, în aceea de compozitor.

Pledoarie susţinută de autorul *Cazului Schönberg* (volum recent publicat de Editura Muzicală, de asemenea sub semnul manifestărilor dedicate centenarului) cu acel farmec unic pe care muzicologul îl are atunci cînd conferenţiază (avantajul vorbitorului faţă de scriitor !) şi care rezultă din faptul că, oricît de îndelungat ar fi meditat asupra problemelor ce le expune, el nu repetă niciodată (mecanic ori numai) artificial un proces desfăşurat anterior, ci gîndeşte, elaborează în chiar acel moment,

https://biblioteca-digitala.ro

în fața publicului, pentru acesta și stimulat de prezența lui. Ca întotdeauna, și de astă dată forța de captivare și convingere a viziunii pe care George Bălan o concepe și o propune vine din capacitatea sa de a transfoma seaca înșiruire de date a istoriei muzicii într-o dramă pasionantă, iar complicatul și aridul — pentru neprofesioniști ! — progres al tehnicii componistice într-o faustică aventură a cunoașterii ; toate acestea, grație faptului că relevă în permanență și înainte de orice sensul istoric, estetic și etic, filozofic în ultima instanță, al fiecărui fenomen — cît de neînsemnat ar fi el în aparență.

Pledoarie inspirată și la rîndu-i argumentată de inteligenta compunere a programului, ce permite cuprinderea antitetică și sintetică a exigenței și creației schönbergiene, prin acei antipozi ai săi care sînt *Noapte transfigurată* și *Pierrot lunaire*. Prezența lui Anatol Vieru la pupitrul dirijoral (reeditînd versiunea lui „Pierrot..." care anul trecut — ca și acum, cu participarea remarcabilă a Marthei Kessler — a constituit unul dintre evenimentele stagiunii camerale), prilejuind, printre altele, cîteva constatări bogate în semnificații. Mai întîi, că, sub conducerea unui muzician și artist de elită, o formație reunită ad-hoc, fără o comună experiență scenică anterioară deci (dar ai cărei membri sînt instrumentiști de valoare și structură solistică — calitate absolut necesară pentru acest gen de muzică — Mircea Opreanu, Voicu Vasinca, Mariana Kaunz, Valeriu Bărbuceanu, ș.a.m.d.), poate vibra convingător la unison, se poate echilibra și omogeniza admirabil, în expresie, dacă nu întotdeauna și ca forță și ca netezime a sonorității (formula sextetului de coarde din *Noapte transfigurată* fiind, ce-i drept, extrem de prețioasă din acest ultim punct de vedere). Apoi, un alt ansamblu, și el fără ceea ce s-ar putea chema un trecut artistic comun, dar care evoluează pentru a doua oară pe podium, realizează în interpretare un plus de căldură și degajare — într-un cuvînt, de autenticitate — față de cea dintîi apariție publică. Și, în sfîrșit, că, atunci cînd un creator dirijează muzica altuia cu pasiune și profunzime de gîndire cu care și-ar interpreta propriile sale compoziții, rezultatul efortului său este un produs artistic de excepție.

Luminița VARTOLOMEI

Orchestra de cameră din Saint Paul

După ce, la începutul acestui an, am avut prilejul să facem cunoștința unui ansamblu muzical (corul de cameră al colegiului Macalester*) al „orașelor gemene" Minneapolis și Saint Paul, din statul american Minnesota, iată-ne comentînd concertul susținut la București de o altă formație din această zonă a S.U.A. : Orchestra de cameră din Saint Paul, unicul colectiv profesional de acest fel, existent astăzi pe teritoriul țării. Deși începutul orchestrei datează din 1959, numai din 1968 cei 22 de membri ai ansamblului s-au putut elibera de alte obligații profesionale, concentrîndu-se exclusiv asupra activității lor în cadrul formației camerale. Conducătorul muzical al orchestrei este tînărul dirijor Dennis Russell Davies, numit în această funcție din 1972, ca urmare a unei competiții la care au participat opt dirijori. Doctor în muzică de la „Juilliard School of Music", Davies s-a impus rapid în viața muzicală internațională, avînd de pe acum — la vîrsta de abia 29 de ani — înscrise în biografia sa artistică succese obținute ca dirijor de concerte simfonice la Filarmonica din Los Angeles, la Roma, Milano, Londra, Copenhaga, la Festivalurile internaționale de la Royan și Spoleta, precum și ca dirijor de operă la San Francisco, la Santa Fe și mai recent în Olanda, unde a preluat obligațiile dirijorale ale defunctului Bruno Maderna, conducînd *Pelléas și Mélisande* în mai multe rînduri. Dirijor dinamic, plin de energie și de temperament, dar totodată foarte precis în indicații, Dennis Russell Davies a imprimat orchestrei un stil de interpretare, care — fără a o depărta de repertoriul din epoca barocului sau a clasicismului — i-a dezvoltat o afinitate specială pentru muzica contemporană. Domeniul acesta implicînd de regulă calități solistice pentru membrii orchestrei, toți cei 22 de instrumentiști activează paralel în diferite grupuri camerale mai mici (printre care un cvartet de coarde, un cvintet de suflători, un trio cu pian — în care dirijorul Davies funcționează ca pianist — și în fine un ansamblu de muzică barocă, incluzînd 11 membri, sub conducerea dirijorului asistent John DeMan), ceea ce le dezvoltă însușirile necesare, pentru a putea da maximum de randament artistic în cadrul orchestrei „mari".

Calitățile întru totul remarcabile ale formației au ieșit în evidență încă de la prima piesă a programului, dedicat în întregime muzicii americane contemporane. Intitulată *Suită persană*, această lucrare poartă semnătura unuia din decanii de vîrstă ai compozitorilor și pianiștilor din S.U.A., Henry Cowell (născut în 1897), devenit cunoscut încă din anii dinaintea primului război mondial prin tehnica sa pianistică a „clusterelor". În piesa prezentată la concert, pe care a compus-o în 1956—1957, Cowell vădește însă preocupări de natură specială : îmbinarea universului muzical american cu acela al folclorului iranian, ca urmare a unei vizite de trei luni la Teheran. Fără a cita teme muzicale sau ritmuri iraniene, compozitorul sugerează în lucrarea sa o atmosferă specific orientală, accentuată prin folosirea în cadrul formației a unui instrument de percuție lovit cu palma (de genul „tom-tom") și a unei mandoline, destinată să înlocuiască instrumentul de coarde ciupite „tari", caracteristic ansamblurilor de muzică populară din Iran. Variatele ambianțe sugerate de diferitele părți ale amplei Suite (a cărei durată atinge aproximativ 30 de minute) denotă un compozitor stăpîn pe meșteșugul orchestrației, un colorist, un polifonist.

Dacă în Suita lui Cowell orchestra a fost folosită numai la jumătate din componența sa, ea a apărut în formație aproape completă în lucrarea următoare, *Dialog*, de Hall Overton (născut în 1920), o personali-

*) A se vedea revista „Muzica" nr. 3/1974

https://biblioteca-digitala.ro

tate aparte a muzicii americane : pianist, compozitor și orchestrator de jazz (colaborator al unor mari vedete ale genului, ca Thelonious Monk, Stan Getz, Oscar Pettiford etc., frecvent participant la Festivalul de jazz de la Newport), el urmează în paralel Institutul Juilliard, studiază cu Darius Milhaud și dă la iveală numeroase compoziții pentru orchestră simfonică și formații de cameră, opere, balete. *Dialog* este o piesă concisă, scrisă pentru 15 corzi, 2 oboi, 2 corni și 1 flaut, într-un limbaj evoluat, fără a depăși însă limitele stilistice ale muzicii din perioada interbelică.

Pe coordonate nu prea îndepărtate s-a situat apoi lucrarea lui Louis W. Ballard, intitulată *Incident la Wounded Knee.* Într-un comentariu pe marginea acestei compoziții, autorul — american de origine indiană — arată că a dorit să exprime suferințele poporului său, referindu-se în special la masacrul indienilor Oglala Sioux din localitatea amintită în titlu, petrecut în cursul veacului trecut. Cele patru părți ale acestei suite, programatice (I. *Procesiunea*, II. *Rugă*, III. *Sînge și luptă*, IV. *Ritual)* evocă tragicele evenimente folosind o scriitură avansată, cu elemente dodecafonice stilizate, dar și cu ritmuri extrase din muzica popoarelor native, ale Americii de Nord.

Pentru lucrarea *Parabole din Badlands* a compozitorului Eric Stokes (născut în 1930), cei 22 de membri ai orchestrei s-au așezat, unul lîngă altul, de-a lungul unei linii care a ocupat fundul scenei. De această dată ne-am aflat în prezența unui limbaj „acordat" la procedee dintre cele mai recente ale muzicii contemporane : o bandă magnetică, avînd imprimate diferite sunete produse pe cale electronică (printre care imitații de ciripit de păsări, triluri, efecte stereofonice de percuție etc.), își suprapunea sonoritățile transmise prin difuzoare peste muzica prezentată pe scenă de către instrumentiști. Efectele obținute au fost deosebit de sugestive.

În fine, în lucrarea *Commedia* de William Bolcom, din orchestră se desprinde un fel de grup „concertino" (două viori și un violoncel), care — plasat separat, în colțul din dreapta-fund al scenei — expune imperturbabil o muzică senină, calmă, de factură aproape preclasică, în timp ce grosul orchestrei intervine cu comentarii parodistice, „à la Prokofiev", sugerînd epoca și stilul „Commedia dell'arte".

La o primă audiție, toate aceste lucrări au surprins prin varietatea stilurilor abordate, denotînd diversitatea de preocupări și de preferințe a compozitorilor americani ai veacului nostru. Interpretarea a fost, fără excepție, impecabilă, punînd în valoare cu maximă eficiență toate laturile de originalitate și de măiestrie a scriiturii. Să-i fim de aceea recunoscători excelentei orchestre de cameră din Saint Paul și remarcabilului ei animator Dennis Russell Davies, pentru extrem de interesanta și de instructiva seară de muzică americană contemporană, pe care ne-au oferit-o în Studioul de concerte al Radioteleviziunii Române.

E. E.

Corala „Gaudeamus"

Printre formațiile Conservatorului bucureștean care au reușit deja să-și cucerească o binemeritată faimă, atît în țară cît și peste hotare, se numără, fără îndoială, și Corul de cameră *Gaudeamus*, înființat și condus de asist. univ. Gh. Oprea. Deși de la semnarea actului său de naștere au trecut doar cinci ani, ansamblul de studenți a reușit, printr-o muncă perseverentă și entuziastă, să urce rapid către culmile înalte ale artei interpretative corale, culmi pe care sclipea la un moment dat, izolat, doar *Madrigalul* lui Marin Constantin. Sigur, exemplul acestui neegalat maestru al muzicii românești a stat la baza ideii formării unei serii întregi de ansambluri similare, între care și *Gaudeamus* dar, și aici trebuie relevat meritul tînărului ei conducător, *Gaudeamus* nu s-a mulțumit cu străbaterea unor drumuri bătătorite și pietruite ci a ales calea dificilă, spinoasă, a încercărilor, a defrișărilor de terenuri mai mult sau mai puțin virgine. Și, astfel corul duce o existență dublă : aceea de formație de concert, formație ce abordează un repertoriu din ce în ce mai cuprinzător, și aceea de ansamblu experimental, cor cu mișcare scenică. Erau făcuți aici adevărați pași de pionierat și, în ciuda unor mari dificultăți întîmpinate, succesul obținut de spectacolele originale susținute a fost cu totul remarcabil. Corelarea gestului, a mișcării cu cîntul, s-a dovedit posibilă, produsul artistic astfel obținut fiind deseori notabil. Abandonată scurt timp, această linie va fi reconsiderată pe baze noi de dirijorul formației, Gh. Oprea.

De la sfîrșitul lui 1969, cînd susține primul său concert, *Gaudeamus* parcurge un drum permanent ascendent : acest lucru este confirmat de succesele repurtate de ansamblu la festivalurile de artă studențească de la Iași (1970), Timișoara (1971) și Cluj (1973), participările sale la pretențioasele concursuri soldîndu-se cu aprecieri superlative, concretizate în titlurile de Laureat obținute aici. Turneul în R. F. Germania (1971) și mai ales cel din S.U.A. din acest an (unde a și obținut premiul I în cadrul unui dificil concurs internațional la care formația s-a prezentat sub titulatura „Corul de cameră al Conservatorului") au constituit tot atîtea afirmări internaționale ale *Gaudeamus*-ului, ale lui Gh. Oprea, muzician extrem de sensibil, autoritar, posesorul unei intuiții muzicale ieșite din comun. Promotor al unui repertoriu ce îmbină armonios marile pagini clasice universale cu cele românești consacrate sau cu lucrările tinerilor compozitori autohtoni, Gh. Oprea dovedește un exemplar discernămînt în alegerea programelor sale. Entuziasmul ce caracterizează și în continuare munca formației și a dirijorului ei lasă să se întrevadă noi succese pe planul realizării artistice.

DAN BUCIU

Integrala sonatelor pentru flaut de Bach

Cînd, la începutul lunii octombrie, Filarmonica „George Enescu" a inaugurat ciclul „J.S.Bach, muzicianul — poet" printr-un concert susținut de or-

https://biblioteca-digitala.ro

chestra de muzică veche, sub conducerea lui Ludovic Baci, în fața unei asistențe-record, care aglomerase pînă și culoarele din jurul stalurilor, presa a observat pe bună dreptate că sala mică a Palatului nu fusese bine aleasă ca loc de desfășurare a unui „serial" atît de popular. Trăgînd concluziile necesare de pe urma celor întîmplate la acest prim concert, Filarmonica a organizat următoarea manifestare a ciclului în sala mult mai încăpătoare a Ateneului Român. Rezultatul : o asistență — record, care a aglomerat pînă și treptele ducînd de la staluri la loji, nemai vorbind că a fost necesar să se instaleze mai multe rînduri de scaune suplimentare pe scenă, pentru a face față afluxului neobișnuit al publicului. Hotărît lucru, Bach este astăzi favoritul numărul unu al publicului de toate vîrstele (capabil desigur — dacă se vor trage concluziile și de pe urma acestui al doilea concert — să umple pînă la refuz poate și sala mare a Palatului !). Și aceasta în condițiile în care în afara numelui lui Bach nu putem aprecia că au existat alți factori care să exercite o forță de atracție specială ; nu era anunțată nici desfășurarea spectaculoasă a unui amplu colectiv simfonic și nici apariția unor nume răsunătoare de vedete ale lumii muzicale internaționale. Pe afiș figurau doar numele tînărului flautist Voicu Vasinca și — surpriză ! — al criticului muzical Iosif Sava, debutînd ca organist și clavecinist, în integrala *Sonatelor pentru flaut.*

Tentativa celor doi interpreți ne-a părut deosebit de temerară, mai ales dacă avem în vedere că — „descoperind" în 1717, cu prilejul unui concert la Dresda, instrumentul necunoscut lui pînă atunci al flautului traversier — Bach abandonează imediat vechiul „blockflöte" și compune în perioada următoare (1717—1723) întregul grup de 8 Sonate pentru noul instrument, fără a-i cunoaște încă în amănunt tehnica și posibilitățile, dar mai ales fără a ține seama de necesitățile de suflu ale interpretului. În asemenea condiții, execuția oricăreia din aceste sonate ridică grele probleme de tehnică în fața interpretului, care trebuie să găsească mijloacele pentru a menține totuși — în ciuda scrierii muzicale extrem de incomode —, o deplină egalitate a emisiei și o continuitate fără hiatusuri a liniilor melodice, în maniera în care se poate cînta, de pildă, la vioară (de altfel, una dintre sonate, — BWV 1020 — a fost concepută de Bach pentru a fi executată fie la flaut, fie la vioară). A interpreta a seară întreagă numai lucrări compuse în acest fel — iată o performanță care nu se află la îndemîna oricărui flautist !

Dar înainte de a ne ocupa de interpreți, să încercăm să clarificăm o problemă de ordin muzicologic: este corectă mențiunea *Integrala sonatelor pentru flaut și continuo,* apărută pe afiș și în programul de sală ? Pentru a răspunde la această întrebare, este necesar să precizăm în prealabil că Bach a compus în perioada 1717—1723 (de la Köthen) trei *Sonate pentru flaut și clavecin**) (BWV 1030, 1031, 1032), trei *Sonate pentru flaut și bas continuu* (BWV 1033, 1034, 1035) și două sonate a căror autenticitate este pusă sub semnul întrebării : una pentru *flaut și clavecin* (BWV 1020) și alta pentru *flaut solo (BWV 1013).*

*) În denumirea originală : *Sonata a cembalo obligato e flauto traverso solo.*

Dintre toate aceste opt sonate, Voicu Vasinca și Iosif Sava au inclus în program primele șapte, deci cele în care flautul cîntă acompaniat ; *dar numai în trei* dintre ele acompaniamentul are caracterul de *basso continuo,* adică de bas cifrat, în care clavecinistul este dator să „umple" după gustul său propriu canavaua cu armonii doar sugerate de compozitor, în timp ce în celelalte patru partea clavecinului a fost redactată în întregime de însuși Bach, care a ținut să se asigure astfel că discursul muzical destinat clavecinului are densitatea necesară pentru a-i menține în permanență rolul de instrument principal (mai ales în părțile rapide, unde se naște un contrapunct la trei voci, susținut de flautist și de cele două mîini ale clavecinistului). Denumirea *Integrala sonatelor pentru flaut și continuo* apare așadar incorectă, cît timp nu este vorba doar de cele trei sonate cu bas continuu, ci și de cele patru sonate cu acompaniament de clavecin complet redactat de compozitor. Titulatura exactă ar fi fost : *Integrala sonatelor pentru flaut și clavecin,* întrucît și într-o categorie și în cealaltă, flautul este însoțit de clavecin, indiferent dacă partea acestuia este scrisă complet sau numai sugerată printr-un bas cifrat.

Dar denumirea aceasta nu a putut fi adoptată de interpreți, pentru că ei au hotărît — din motive destul de neclare — să prezinte doar două din cele șapte sonate la *flaut și clavecin* (BWV 1033 și 1020, deci una dintre cele concepute de Bach pentru flaut și bas continuu, iar cealaltă pentru flaut și clavecin complet redactat), iar celelalte cinci la *flaut și orgă.* Este o asemenea inițiativă justificată istoricește sau măcar din punct de vedere estetic ? În mod evident, Bach a conceput sonatele sale pentru flaut și clavecin, la care se adaugă — potrivit tradiției — o violă da gamba sau un violoncel în *Sonatele pentru flaut și bas continuu.* În acest fel se cîntă sonatele pretutindeni, în săli de concerte, ca și în studiourile de înregistrare ale caselor de discuri (a se vedea versiunile discografice ale cunoscuților flautiști J.P. Rampal, Fernand Caratgé, Maxence Larrieu etc.). Orga apare însă nepotrivită chiar dacă facem abstracție de considerentul de autenticitate stilistică ; ea este un instrument greoi, dificil de coordonat cu sprințarul flaut și în plus aduce coloritul timbral specific al diferitelor sale registre, într-un ansamblu în care acest colorit nu este necesar, ci mai degrabă contraindicat. Orga a existat pe vremea lui Bach ; dacă marele Johan Sebastian ar fi dorit să scrie sonatele sale pentru flaut și orgă, ar fi făcut-o el însuși. Dar el n-a recurs la această soluție și e firesc să fi fost astfel. Justificarea acestei concluzii am avut-o chiar în timpul concertului de la Ateneu, cînd după trei sonate cu orgă — în timpul cărora ne-a deranjat registrația „vătuită", creînd un fond sonor vag, insuficient de clar perceptibil — o sonată cu clavecin ne-a deschis în fine adevăratele orizonturi bachiene, încîntîndu-ne prin articulația clară, prin sonoritatea proaspătă, prin ritmica incisivă, toate acestea extrem de greu — dacă nu imposibil — de obținut la orgă. Și apoi, de ce tocmai Sonatele BWV 1020 și 1033 au fost alese pentru execuția cu clavecin și nu altele, — sau, mai bine, toate ?

Lăsînd la o parte aceste semne de întrebare, ne simțim datori să aplaudăm cu entuziasm realizarea

https://biblioteca-digitala.ro

lui Voicu Vasinca, un adevărat erou al serii. Învingînd cu dezinvoltură enormele dificultăți tehnice ale acestor geniale compoziții, el a știut totodată să insufle părții flautului o viață intensă, lirism, pulsație ritmică precisă, un farmec mereu reînnoit. Colegul nostru de profesie, Iosif Sava, s-a dovedit un excelent clavecinist, specialitate pentru care posedă toate însușirile necesare : exactitate a atacului, tehnică percutantă, ușurință digitală în pasajele de mare velocitate, ritmică fluentă. Păcat că nu s-a limitat la folosirea acestui instrument, aventurîndu-se în hățișul registrației de orgă, care provoacă dificultăți chiar și unor organiști experimentați ! Păcat mai ales pentru că, din această cauză, Sonatele de flaut ale lui Bach au pătruns în conștiința numerosului public de la Ateneu sub o formă parțial denaturată. În rest, însă, curajul său de a se plasa, pentru o seară, „de cealaltă parte a baricadei", înfruntînd condeiele confraților, merită întreaga noastră considerație.

E. E.

William Nabore

Un pianist cu mecanismele puse în mod vizibil foarte bine la punct, una din acele fericite conjuncții native ale sistemului muscular, osos și nervos care fac tehnica înnăscută, a fost elveţianul William Nabore, originar din America și studiat, între altele, la Moscova. Ușurința uimitoare în articulație, dar și în modificarea timbrului, mobilitatea tuturor parametrilor audibili ai cîntului, îi dau o degajare extremă, umbrind reflexivitatea, concentrarea, specularea densă a poantelor discursului, căci Nabore, care poate oricînd și fără nici un efort să surprindă în chip extrem prin tușeu și culoare, cîntă conversativ și aproape cu indiferență, ca un pianist obișnuit să însoțească alte manifestări, sau să facă atmosferă, decît ca protagonist cu toate privirile îndreptate asupra lui și toate obligațiile ce decurg.

Această cvasinepăsare la frumusețile care lui însuși îi ieșeau din degete a făcut *Sonata a X-a* de Scriabin interesantă, degajată de lestul patosului cu care este deseori și nejustificat înglodată, frîntă fără dramatism, capricioasă fără delir. Trecînd peste transcripțiile din *Goyescas* de Granados, din care oricum tot nu se putea face mare lucru, stilul pianistului s-a potrivit cel mai puțin în Debussy, unde se cere o poantă cu grijă anticipată, speculată pînă la durere, și nu lăsată la voia unor mîini dezinhibate total, chiar dacă foarte îndemînatice. O comparație strînsă am putut-o face în interpretarea piesei *Synchronism* de Mario Davidofsky, pentru pian și bandă pe care o auzisem cu o săptămînă în urmă la Biblioteca americană, cîntată de David Burge. Sincronizarea cu banda era în aceeași măsură perfectă, numai că Burge o exploata emoțional, o plasa, în timp ce Nabore o lăsa aparent la întîmplare, în buna tradiție a degajării virtuoșilor romantici, care aici nu avea ce căuta. Tot așa au fost lăsate să curgă surprizele timbrale, care de fapt făceau substanța lucrării.

Cele trei miniaturi de Erik Satie și-au aflat însă interpretul ideal. Portretele muzicale ale diferiților mormoloci, precedate de o conferință doctă și absolut fără nici un fel de legătură cu piesele, care puteau închipui orice, și aici se vedea duelul autorului cu absurditatea frecventă a pretențiilor programatice, aceste imagini care speculează în mod hilar (niciodată n-am mai rîs cu atîta poftă în sala de concert) false nebăgări de seamă în arhitectură și armonie, se pretau optim la o interpretare ușuratică, ce le evidenția reaua întocmire voită.

Aceleași laude și pentru cele patru *Sonate pentru pian preparat* de John Cage, unde găselnițele timbrale nu trebuie în nici un fel anticipate, ci lăsate ca niște scăpări, ca niște surprize pentru chiar pianistul ce le provoacă, iar Nabore a mimat perfect ingenuitatea, după ce el însuși preparase pianul cu multă fantezie, aș zice, orchestrală.

COSTIN CAZABAN

Concert extraordinar la Radioteleviziune

Orchestra și corul Radioteleviziunii — dirijate de Iosif Conta — au oferit iubitorilor muzicii simfonice și vocal-simfonice un Concert extraordinar, interpretînd capodopere de Enescu și Debussy. Totul s-a desfășurat în cadrul „Decadei muzicii românești la postul de Radio France Musique". Programul, alcătuit de Iosif Conta, a fost echilibrat, capabil să dea satisfacție melomanilor, chiar dacă structura lui fragmentară a stîrnit pe alocuri regretul ascultătorilor de a nu fi audiat capodoperele în întregul lor — ceea ce n-ar fi fost posibil, desigur, într-un astfel de concert. Sîntem totuși bucuroși că ansamblul orchestral și coral al Radiotelevizîunii se află totdeauna în frunte, atunci cînd este vorba de interpretarea grandioaselor opere ale marelui nostru Enescu. Iosif Conta are merite deosebite în această privință, dacă ne reamintim numai faptul că în urmă cu 10 ani, la 10 septembrie 1964, în fața aceleiași formații, ne oferea prima audiție a *Poemului simfonic „Vox Maris"*.

Concertul a debutat cu execuția acestui profund tragic *Poem simfonic „Vox Maris"*, al cărui „scenariu" ne-a fost conturat de însuși Enescu în cuvinte simple, sugestive, împovărate însă de acea viziune a tragicului, specifică unora dintre marile sale creații : *Simfonia a III-a*, *Oedip* și *Vox Maris*. Enescu a adăugat ansamblului orchestral și elementul coloristic uman — vocea omenească, de bărbat și de femeie, soliști și ansamblu coral, cu ajutorul cărora a pătruns și mai profund în zugrăvirea acelui sens filozofic al destinului omului, care l-a urmărit pe muzician ani de-a rîndul. Și „opera vieții lui", *Oedip*, stă mărturie acestor frămîntări îndelungi.

Ne-am bucurat că Iosif Conta ne-a oferit prilejul de a reasculta măcar aceste două fragmente din operă : *Monologul lui Oedip* (actul II, tabloul 2) și *Scena încoronării* (actul II, finalul tabloului 4), într-o bună interpretare și o îngrijită prezentare colectivă.

https://biblioteca-digitala.ro

Ansamblul coral al Radioteleviziunii (dirijor Aurel Grigoraș) a produs o bună impresie, prin calitatea sonorității, precizia execuției și dicțiunii. Baritonul Vasile Martinoiu, sobru, corect, a creat un Oedip cu „inima neîntinată", acel Oedip al lui Enescu, „personaj al tuturor timpurilor", așa cum l-a conceput și realizat marele nostru muzician.

Cea de a doua parte a programului a fost dedicată lui Claude Debussy, din creația căruia s-a prezentat întîi un fragment din opera *Pelléas et Mélisande* (scena de la turnul castelului — actul III) în care soliștii — Magda Ianculescu și Valentin Teodorian — au redat cu dezinvoltură acele „nuanțe" atît de caracteristice.

Cu cele trei schițe simfonice, *Marea (Din zori pînă la amiază pe mare, Jocul valurilor* și *Dialogul vîntului și al mării)* s-a încheiat concertul extraordinar al Radioteleviziunii.

Titus MOISESCU

Orchestra simfonică a Radiodifuziunii și Televiziunii Franceze, dirijată de Gilbert Amy

Conducînd Orchestra Radiodifuziunii și Televiziunii franceze, compozitorul Gilbert Amy a prezentat, la începutul lunii octombrie, două programe foarte variate de muzică franceză precum și o lucrare de Cornel Țăranu.

Orchestra, ființînd încă din 1937, este alcătuită din muzicieni valoroși care, dincolo de eminentele lor însușiri individuale și-au dobîndit o coeziune remarcabilă, funcționînd ca un organism artistic omogen, perfect sudat.

În concertele dirijate de tînărul dar deja reputatul compozitor și dirijor Amy, am putut deslușI cu prisosință valoarea acestei formații de prestigiu, în interpretarea unor lucrări de o mare diversitate stilistică.

Introducerea din suita *Romeo și Julieta*, apoi unisonul violinelor din fragmentul *Romeo singur* atestă gradul înalt de șlefuire artistică a orchestrei.

Acestea aveau să apară nu mai puțin sensibile în subtila interpretare dată celor trei tablouri simfonice, *Marea* de Debussy precum și tripticului ravelian, *Rapsodia spaniolă*. În ambele lucrări orchestra a redat atît elementele de colorit cît și de ritmică variată, la un nivel artistic desăvîrșit și unitar.

Am luat contact apoi cu muzica lui Varèse. Din creația acestui ilustru precursor al muzicii experimentale, Gilbert Amy ne-a prezentat *Ofrande* pentru soprană, piccolo, trompetă și instrumente de percuție. A susținut cu discreție expansiunile lirice ale unei partituri extrem de exigente soprana Elvira Cîrje, care a cîntat cu o voce realmente cristalină și cu deplină volubilitate.

J. — V. PANDELESCU

DIN ȚARĂ

Brașov

Profilînd aspectele unui complex de acțiuni și realizări remarcabile, stagiunea anului trecut a creat celei actuale obligații crescute. Semne foarte bune au anunțat de la început că ștafeta multiplelor antecedente pozitive a fost preluată cu hotărîte forțe de amplificare și reîmprospătare.

La Filarmonica „Gh. Dima", deținătoarea capitală a primului plan în desfășurarea manifestărilor, au germinat idei animatoare și care și-au găsit de îndată aplicarea practică. Poate că am să surprind, ierarhizînd în chip neașteptat ordinea citărilor din prima lună a stagiunii.

Nu pot rezista însă dorinței de a comunica și sublinia imediat o inițiativă ingenioasă și ieșită din comun ale cărei perspective pot fi surprinzătoare. Abia luată, a și fost experimentată cu evident succes.

E vorba de programarea lunară a unor concerte instructive, adresîndu-se în special școlarilor și preșcolarilor prin program, durată și mod de prezentare. Fericita inovație rezidă mai ales în „modalitate", explicațiile nefiind date „ex catedra", ci prin mijloace mult mai direct menite să descopere și să încînte înțelegerea fragedă și sufletul copilului. S-a apelat la cunoscuta artistă a teatrului „Ion Creangă" din București, Daniela Anenkov, care în voioase dialoguri cu năzdrăvana marionetă Așchiuță știe să trezească și să capteze intuiția copiilor, stîrnindu-le curiozitatea și dorința spontană de a ști și de a înțelege. La experimentarea inaugurală a formulei, s-a obținut chiar și micul miracol al stingerii aproape generale a turbulențelor așteptate firesc de la masa de prichindei care depășiseră numărul de locuri din vasta sală a Teatrului Dramatic.

Primul subiect ales a programat excepționala pagină a lui Serghei Prokofiev *Petrică și Lupul* cu sprijinul dirijoral competent și plin de simpatie al lui Mircea Lucescu și cu concursul întregii orchestre a Filarmonicii ; a fost un categoric și însuflețit succes.

Paralel, alte concerte lunare, precedate de cuvîntul darnic în inițieri al muzicologului, profesor George Pascu, se vor adresa studenților dornici de a introduce și cunoașterea muzicii în consensurile întregii lor culturi.

Tot Filarmonica „Gh. Dima" va asigura și o continuitate simfonică stagională în orașul Sf. Gheorghe, unde existența unor grupări corale sau camerale mai vechi a creat cercuri de auditori care justifică pe deplin această lărgire teritorială a activității muzicale brașovene.

Acum, întorcîndu-mă la ordinea uzuală a lucrurilor, încep cu concertul cap de stagiune, în care primul cuvînt l-a avut poemul *Patria* de Grigore Nica, pentru tenor și orchestră. Exigențe severe prin registru și susținere n-au intimidat pe Florin Diaconescu care le-a răspuns în avîntat dinamism de

https://biblioteca-digitala.ro

redare. Lucrarea ne-a părut însă stînjenită uneori în libera ei evoluare de conjuncturile de scriere adoptate.

În *Concertul al doilea* de Liszt, Kiss Gyula (Ungaria) a impresionat printr-o pianistică înaintat organizată şi-o viguroasă forţă interioară în rostiri, mărturisită sobru, clar, cert şi cu un foarte extins indice de nuanţe şi subnuanţe ajunse la subtile gradaţii în pianissimi, de veritabilă virtuozitate. Artistul a fost aplaudat şi rechemat de repetate ori.

Dirijorul I. Ionescu-Galaţi, punînd în joc o memorie muzicală calitativă, dovedită şi cu alte prilejuri, a condus fără partitură şi în mare amploare şi strălucire, obţinînd de la orchestră o participare plină de elan şi fermitate tehnică în *Simfonia a III-a* de Saint-Saëns, una din operele de frunte ale simfonismului francez cu însemnate dificultăţi de execuţie.

În concertul următor, încredinţat muzicianului timişorean Nicolae Boboc, a fost ascultată într-o versiune de prezentare şi edificare sigură, judicios şi armonios caracterizantă în linii şi expresivitate, *Simfonia a VIII-a* de Beethoven.

În *Simfonia spaniolă* de Eduard Lalo a reapărut un solist pe bună dreptate simpatizat la Braşov pentru vibraţia sensibilă a lirismului său ca şi pentru fina şi agera sa măiestrie instrumentală : violonistul Ştefan Ruha.

Tot sub bagheta lui Nicolae Boboc care i-a asigurat o convingătoare înfăţişare de concert, a fost ascultată în primă audiţie *Uvertura* de Theodor Drăgulescu, dovedind un condei alert şi vădită imaginaţie ritmică şi timbrală.

Un concert simfonic extraordinar a adus pe frumoasele meleaguri ale Braşovului o orchestră de cameră, venită din depărtările statului Minnesota din S.U.A. şi aparţinînd oraşului Saint-Paul. Cu cel mai mare interes şi rare satisfacţii artistice, numerosul public a urmărit această formaţie integral şi exemplar posesoare a spiritului muzicii de cameră, fiecare interpret fiind un veritabil solist, cînd muzica o cerea, iar în colectivitate, o voce de nădejde, îndeplinind cu simplitate, modestie, exactitate şi firească exprimare toate răspunderile rolului ţinut. De aci decurge adevărul comunicării, esenţa substanţializantă a cuprinsului muzical şi însuşi stilul. Dirijorul, Dennis Russel Davies, transmite ca într-o palpitare continuă şi înrîuritoare, impulsul ritmic a tot ce conduce, punctînd activ accentuări, articulări, reliefări, ivite în partitură.

Cu prilejul programului prezentat s-a putut aprecia evoluţia unor instrumentişti de deosebită artă ca Romuald Tecco şi Hanley Daws, concertmaistru şi primă violină, cellista Felice Magendanz, bassista Susan Matthew, flautista Carol Vincenz, notabilă printre remarcaţi, cornistul Martin Smith, cornista Lawrence Barnhart. Derularea concertului a dovedit însă în acelaşi timp că în nici un compartiment al orchestrei nu se pot constata nici un fel de deficienţe.

A fost aplaudat, într-un concert de Bach pentru oboe d'amore, solistul Richard Killemer, dotat cu o surprinzător de bogat colorată şi de străbătătoare sonoritate, caracterizînd cu dărnicie fermecătoarele resurse ale instrumentului.

Programul a înscris opere de Telemann, Stravinski, Bach şi Haydn iar orchestra din Saint-Paul, soliştii ei şi dirijorul Dennis Russel Davies au obţinut un memorabil succes.

Aflată o parte a anului trecut în criză temporară de clavecin şi de titular al violei da gamba, formaţia de instrumente vechi, *Cantus Serenus* a facultăţii de muzică din Braşov s-a reconstituit pe deplin şi a revenit, cu acelaşi sîrg înţelept şi rodnic ce i se cunoaşte, la punerea în lumină a noi nestemate muzicale ale epocii preclasice, pe care îşi propun să le facă auzite în decursul misiunii culturale foarte serioase ce şi-au asumat.

Seria de concerte de pe acum anunţate a fost deschisă cu o excelentă manifestare în mijlocul unei asistenţe compacte, grupul concertistic fiind format din Gabriela Popescu (clavecin), Horia Cristian (clavecin şi clavecin solo), Wolfgang Meschendörfer (flaut), Roswitha Meschendörfer (blockflöte şi flaut) şi Kurt Philippi (violoncel).

Primul recital al stagiunii a aparţinut sopranei Ana Nigrim, aducînd viu preţuitele surprize ale unui program de muzică franceză, pornind de la Maurice Ravel şi sfîrşind cu Olivier Messiaen, după ce dezvăluise iubitorilor de lied piese, cu totul noi Braşovului, de Darius Milhaud, Henri Duparc şi Sauguet. Interpretările de vie şi sugestivă expresivitate muzicală, ambianţa de manieră găsită fiecărei compoziţii, au adus un succes de caldă unanimitate talentatei cîntăreţe, cît şi pianistei Liliana Iacobescu, abilă, fidelă textelor şi interpretărilor soliste şi creatoare de favorabilă ambianţă în întregul recital.

Romeo ALEXANDRESCU

Tîrgu-Mureş

Aflîndu-ne o dată sau de două ori pe an la Tîrgu Mureş şi asistînd cu aceste prilejuri la concertele simfonice ale Filarmonicii locale, avem de fiecare dată sentimentul că orchestra a mai parcurs o etapă în evoluţia ei mereu ascendentă către atingerea acelui nivel de profesionalism, care asigură o calitate constantă a concertelor, cu variaţiile fireşti în plus sau în minus, provocate de personalitatea dirijorului respectiv. De această dată, la pupitru se găsea Pedro Ignacio Calderon, şef de orchestră argentinian, aflat pentru prima oară în contact cu o formaţie simfonică românească, la interval de o săptămînă înainte de a conduce un concert al Filarmonicii „George Enescu".

Uvertura *Egmont* de Beethoven, în care suflul eroic s-a aliat cu impulsul generos şi viril, a definit de la început personalitatea dirijorului oaspete, un muzician plin de temperament meridional, dar capabil să-şi supună impulsurile unui permanent şi sever auto-control. Orchestra l-a urmărit cu multă atenţie şi bunăvoinţă, lăsînd să se întrevadă din capul locului că va realiza un concert de ţinută.

https://biblioteca-digitala.ro

Impresia aceasta s-a confirmat cu prisosinţă în *Simfonia nr. 6 în si minor (Patetica)* de Ceaikovski, căreia Calderon i-a impregnat o concepţie interpretativă pătrunsă de un spirit „teatral", cu contraste dinamice violente, dar cu o bogată paletă de nuanţe expresive. Sub conducerea lui, fraza muzicală are o fluenţă firească, pentru ca în anumite pagini (de pildă în *Scherzo)* gestul dirijoral să antreneze orchestra într-o exaltare ritmică plină de vehemenţă. Intensitatea dramatică a fost aci rezultatul unei concentrări colective, proiectînd gîndirea muzicală a compozitorului într-un cadru pătruns deopotrivă de măreţie şi de tragism. Această concentrare a dus nu numai la pasaje de ansamblu executate cu un remarcabil abandon expresiv, ci şi la excelente momente solistice, în care s-au evidenţiat (cu referire şi la lucrarea concertantă a serii) interpreţii la corn, oboi, flaut, clarinet, violoncel şi timpani.

Cu un deosebit interes l-am reascultat aci pe foarte tînărul şi talentatul pianist Alexandru Preda în *Concertul nr. 2 în Si bemol major* de Brahms, după ce — la sfîrşitul stagiunii precedente, deci doar cu cîteva luni mai înainte — am avut prilejul să-l urmărim interpretînd aceeaşi lucrare în cadrul „Tribunei tinerilor solişti" la Radioteleviziune. Alexandru Preda a fost desigur, în linii mari, egal cu el însuşi, adică la fel de remarcabil ca vitalitate, ca plenitudine expresivă, ca tehnică pianistică, dominînd cu dezinvoltură această impozantă partitură. O deosebire s-a făcut totuşi resimţită, în sensul că solistul ni s-a părut întrucîtva mai „aşezat", mai puţin pornit să obţină efecte spectaculare, şi mai degrabă preocupat să degajeze din textul muzical brahmsian anumite elanuri şi reverii lirice, care apropie lucrarea — cu deosebire în *Andante* — de climatul mai senin al muzicii de cameră. Să fie orientarea aceasta fructul propriilor reflecţii ale pianistului sau rezultatul sugestiilor experimentatului şef de orchestră argentinian ?

Oricum ar fi, tendinţa merită a fi încurajată, pentru că în paginile capodoperei concertante a lui Brahms elanul combativ se învecinează cu momente de destindere propice înfloririi unor linii melodice într-o ambianţă intimă, nemaivorbind că şi în părţile rapide învolburarea nu exclude luminozitatea, iar cursa de viteză nu favorizează întotdeauna claritatea expunerii materialului. Iată atîtea aspecte care merită a fi aprofundate pentru găsirea celor mai adecvate mijloace de redare a gîndirii muzicale brahmsiene. Sîntem convinşi că Alexandru Preda va şti să tragă singur concluzia care se impune. La Tîrgu Mureş a devenit în orice caz mai evident ca oricînd că tînărul muzician nu se mulţumeşte cu rezultatele obţinute, ci caută mereu noi căi de perfecţionare, folosind în acest scop o gîndire activă, creatoare. Un asemenea neastîmpăr intelectual nu poate fi decît în folosul dezvoltării sale viitoare.

E. E.

RECENZII

Teodor T. Burada: „Opere"

În ultimii ani, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor a acordat o atenţie deosebită valorificării patrimoniului cultural muzical românesc, prin tipărirea volumelor dedicate unor figuri pregnante din istoria muzicală a poporului nostru. Ne referim în special la publicarea unor texte clasice de muzicologie românească cum ar fi : *Constantin Brăiloiu — Opere,* ediţie îngrijită de Emilia Comişel, *George Breazul — Pagini din istoria muzicii româneşti,* ediţie îngrijită de Vasile Tomescu, *Emanoil Ciomac — Pagini de cronică muzicală,* volum alcătuit de Silviu Gavrilă, *Mihail Jora — Momente muzicale, Ştiinţa muzicii de Dimitrie Cantemir,* lucrare aparţinînd Eugeniei Popescu-Judeţ şi, recent, *Teodor T. Burada — Opere.*

Muzicologul Viorel Cosma şi-a asumat dificila misiune de a aduna întreaga operă a lui Teodor T. Burada într-o ediţie critică, care va număra în final 8 volume, cuprinzînd cele mai reprezentative monografii, articole şi studii. Materialul vast şi, în parte, inedit, grupat tematic, urmăreşte sublinierea preocupărilor lui Teodor T. Burada în domeniul muzicologiei, lexicografiei şi istoriografiei muzicale (vol. 1—2), al etnografiei şi folclorului (vol. 3—4—5), învăţămîntului muzical (vol. 6) şi istoriei teatrului în Moldova (vol. 7—8).

În cadrul acestor tematici generale, lucrările au fost organizate în ordine cronologică, fapt care permite urmărirea modului de tratare a unor subiecte asemănătoare în diferite perioade ale vieţii lui Teodor T. Burada (*Cercetări asupra danţurilor şi instrumentelor de muzică ale românilor* — 1877 şi *Tanz und Spiel bei den Rumänien* — 1889, articole lexicografice, unele în trei versiuni).

Dacă pînă acum creaţia muzicologică a lui Teodor T. Burada a fost mai greu accesibilă, aflîndu-se în manuscrise sau risipită în publicaţiile sporadice de la sfîrşitul veacului XIX şi începutul veacului XX, în colecţii particulare sau în arhivele unor biblioteci, în momentul apariţiei celor 8 volume de *Opere,* întreaga creaţie a acestui pionier al muzicologiei româneşti va sta la îndemîna celor interesaţi de apariţia şi evoluţia ştiinţei muzicii în ţara noastră.

Om de o vastă cultură, erudit, poate nu exagerăm definindu-l ca pe un spirit enciclopedic (studiază la Iaşi şi Paris muzica, dreptul, şcoala de poduri şi şosele) publică în domenii diferite fundamental, manifestîndu-se în mod plenar în muzică atît ca muzicolog, cît şi ca profesor, interpret, compozitor.

Iată-l pe Teodor T. Burada abordînd problema importanţei muzicii, predată în mod organizat într-o instituţie de stat, pentru educarea tineretului, pentru educarea estetică a publicului, în seria de articole tipărite în *Almanah muzical* (1875—1877) : *Conservatorul de muzică din Iaşi* (1875), *Conservatorul de*

https://biblioteca-digitala.ro

muzică și declamațiune din Iași (1876), Încercări despre originea Teatrului Național și a Conservatorului de muzică și declamațiune (1877), *Cuvînt omagial la aniversarea Societății de muzică din Iași* (1912).

Sînt evidente încercările de a surprinde fenomene similare de cultură în toate regiunile locuite de români *(Cercetări asupra Conservatorului Filarmonic-dramatic din Iași, Cercetări asupra școalei Filarmonice din București, Cercetări despre începutul teatrului românesc în Transilvania, Studii asupra muzicii românești)* chiar dacă unele dintre aceste lucrări rămîn la nivelul valorii documentar — istorice.

Nu-i rămîne străină lui Teodor T. Burada nici activitatea de critic muzical (*Cronica muzicală a orașului Iași* — 1888).

Cu deosebită atenție se apleacă muzicologul ieșean asupra muzicii populare românești, asupra datinilor și obiceiurilor pămîntului, polemizînd cu cei care desconsideră tezaurul popular *(Despre întrebuințarea musicei în unele obiceiuri vechi ale poporului român* — 1876).

O contribuție esențială a adus-o Teodor T. Burada în domeniul organologiei prin studiile *Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de muzică ale românilor* (1877) și *Cercetări asupra muzicii ostășești la români* (1891), unde descrierea instrumentelor (cu detalii de construcție, ambitus, scară, mod de interpretare, răspîndire) este însoțită de documente iconografice. Aceleași lucrări prezintă importanță și sub aspectul încercării de a lămuri originea dacoromană a unor dansuri, obiceiuri, instrumente.

Majoritatea lucrărilor lui Teodor T. Burada se caracterizează printr-o surprinzătoare bogăție a documentării, realizată prin cercetări pe teren și în arhivele din țară și străinătate. Erudiția îi permite accesul la surse care presupun cunoașterea limbilor clasice (greaca, latina, slavona) pe lîngă cele de circulație europeană (franceza, germana, italiana, rusa). De altfel, nu trebuie uitat că perioada studiilor în capitala Franței i-a oferit posibilitatea abordării și cercetării directe a unor documente originale din sec. XVI, XVII, XVIII, care au stat și la baza muzicologiei clasice europene.

Trebuie remarcată, de asemenea, probitatea profesională în citarea cu rigurozitate a surselor de informație, scrise sau orale, frecventele trimiteri la subsolul paginilor, ca și sobrietatea stilului de redactare. E adevărat că uneori simpla enunțare a unor surse, lipsa comentariilor, a unei elaborări propriu-zise, afectează valoarea estetică a unor lucrări, fără a anula însă valoarea lor documentară.

În alcătuirea acestui prim volum al *Operelor* lui Teodor T. Burada trebuie remarcată munca migăloasă, de durată, a muzicologului Viorel Cosma pentru o documentare cît mai cuprinzătoare, pentru cercetarea și sistematizarea lucrărilor răspîndite în numeroase publicații ale vremii, pentru descoperirea unor manuscrise inedite autografe, dintre care semnalăm *Ziarele de muzică, Societatea de muzică din Iași, Privire asupra muzicii românești, Dicționar muzical, Dimitrie Cantemir — muzician*, etc.

Acolo unde a fost posibil, îngrijitorul ediției a confruntat manuscrisul, tipăritura și ediția princeps cu corecturile autorului.

Interesant, complet, necesar pentru înțelegerea unor aspecte urmărite în alcătuirea volumului, apare studiul introductiv semnat de Viorel Cosma, de fapt o sinteză asupra lucrărilor lui Teodor T. Burada cuprinse în primele două volume.

Analizînd fiecare studiu, punînd în lumină cu obiectivitate atît aspectele pozitive cît și limitele inerente unui început, Viorel Cosma subliniază caracterul militant, patriotic al operei lui Teodor T. Burada, valoarea ei din punct de vedere cultural-național, științific și documentar. Insistă asupra afirmației muzicologului înaintaș, atît de îndrăzneață pentru vremea sa, despre originea culturii muzicale românești în creația populară : „Dacă ar fi să subliniem doar un aspect major al concepției sale muzicologice poate că am opta pentru acea strălucită idee de a porni la originea istoriei culturii muzicale românești de la creația populară. Folclorul este prima treaptă a istoriei teatrului și muzicii noastre culte, conchide Teodor T. Burada în toate lucrările sale".

Viorel Cosma subliniază și faptul că Teodor T. Burada a fost primul muzicolog care a susținut necesitatea studierii creației muzicale românești și dincolo de granițele țării : „Valoroasă rămîne însă ideea sugerată în primul rînd contemporanilor săi și apoi muzicologilor ce l-au urmat, de a privi unitar, omogen, sintetic, atît folclorul, cît și muzica cultă a tuturor ținuturilor românești. A mers chiar mai departe : urmele străvechi de viață autohtonă trebuiau cercetate și dincolo de granițele naționale, la românii de pretutindeni. Astfel s-a născut o altă prețioasă opinie ce avea să o ridice la rangul de concepție științifică : cercetarea *comparată* a folclorului"... „Este pentru prima oară în muzicologia românească cînd se propune această metodă de cercetare științifică, Teodor T. Burada dovedindu-se un veritabil ctitor al muzicologiei comparate, un precursor de seamă pe plan național al acestei metode de investigație ce va fi dusă la înflorire de către Constantin Brăiloiu și George Breazul în veacul XX".

În concluzie, volumul de *Opere* oferă o imagine globală a creației muzicologului ieșean, atît de diversă tematic, atît de bogată sub aspectul documentelor și izvoarelor inedite cercetate.

Lucrarea constituie un document concret care îl desemnează pe Teodor T. Burada ca fondator al muzicologiei clasice românești și care deplasează din sec. XX în sec. XIX începuturile unor cercetări de bază ca organologia și lexicografia.

Apariția volumelor de *Opere — Teodor T. Burada* reprezintă revalorificarea, redimensionarea și actualizarea unei figuri importante pentru cultura noastră și totodată integrarea unei valori naționale contextului universal.

Merită a fi menționată prezentarea grafică îngrijită în care apare acest prim volum.

Cristina RĂDULESCU-PASCU

https://biblioteca-digitala.ro

Doru Popovici: „Introducere în opera contemporană"

Nu este lipsit de însemnătate faptul că, în preocupările de creaţie ale lui Doru Popovici, genul dramatic muzical beneficiază de o atenţie deosebită, dovadă fiind producţiile sale de pînă acum : operele *Prometeu* şi *Mariana Pineda*. Ceva din universul complex, fascinant, brăzdat astăzi de numeroase contradicţii — reflectînd firesc întreaga problematică estetică şi tehnică a muzicii contemporane şi comportînd, în plus, probleme specifice dezvoltării genului — se răsfrînge şi asupra scrierilor cu caracter critic ale lui Doru Popovici. Rod, aşadar, al acestui circuit de idei, ce se stabileşte între gîndirea implicită (creatoare) şi cea explicită (teoretică), trebuie considerat şi recentul volum, intitulat *Introducere în opera contemporană*, publicat de către Editura timişoreană, „Facla".

Creaţia de operă a zilelor noastre se impune autorului din perspectiva limbajului diferenţiat pe care îl utilizează compozitorii, a procedeelor de construcţie muzical-dramatică, a orientărilor estetice general-muzicale sau acuzat liric-teatrale, a teoriei culturii. Indispensabile evaluării acestui compartiment al creaţiei muzicale (al oricărei creaţii, în cele din urmă), aceste criterii se întrepătrund în cadrul fiecărui comentariu realizat de către autor, conform nu unei imuabile strategii muzicologice ci în funcţie de particularităţile unei lucrări, de realitatea concret-stilistică a creaţiei unui autor sau altul. Se desprinde din aceasta năzuinţa permanentă a lui Doru Popovici de a surprinde, prin diferite mijloace, *valoarea*, semnificaţia unor orientări pe tărîmul operei din perspectiva prezentului ; o dată mai mult, asistăm la reafirmarea adevărului că modul de gîndire al unui creator, preponderent axiologic, se bazează pe discernerea valorii, ca sumă a unui complex de factori, investigaţi din perspectivă obiectivă sau, mai ales, subiectivă.

Cartea conţine trei categorii de materiale, de factură în general eseistică, constînd din medalioane de creatori, comentarii ale unor opere singulare şi treceri în revistă ale genului pe o perioadă istorică mai amplă. Între acestea vom menţiona capitolul dedicat operei româneşti, în care, făcînd parte dreaptă marii majorităţi a compozitorilor care şi-au cheltuit forţele în acest domeniu, priveşte critic contribuţia fiecărui autor (un asemenea punct de vedere putînd a se discerne din chiar proporţiile subcapitolelor). S-ar putea totuşi obiecta că binevenita viziune de creator a lui Doru Popovici asupra genului se transformă uneori într-un criteriu prea personal, astfel încît, confruntarea a numeroase creaţii româneşti cu tiparul operei-madrigal dă naştere unor etichetări ce ar fi posibil să nu corespundă întotdeauna intenţiilor de care au fost animaţi unii dintre colegii săi de generaţie.

O introducere, mărturisind chiar prin titlu dorinţa autorului de a nu prefaţa, de a nu supune încă unei analize problematica propriu-zisă a genului, constituie totuşi o modalitate de familiarizare a cititorului cu fenomenul general al dezvoltării muzicii contemporane.

Scrisă cu pasiune, cu dăruirea cunoscută a autorului şi cu gustul său pentru dialogul cu problemele fundamentale ale artei, cartea se situează, fără îndoială, deasupra unui simplu şi, adesea, ineficient ghid de operă, oferind cititorului neavizat şi celui doritor să se iniţieze imaginea unei realităţi artistice vii, idei nuanţate şi atrăgătoare, capabile a stabili contactul cu o lume plină de „secrete", iar profesionistului, puncte de vedere personale şi, în acelaşi timp, întemeiate pe cultura de specialitate, ce nu-l vor lăsa pe cel din urmă nepăsător, oricare ar fi convingerile sale şi oricare ar fi angajarea sa în cîmpul activităţii creatoare.

Gheorghe FIRCA

CRONICA DISCULUI

Casa de discuri *Electrecord* a gravat recent, din creaţia lui George Enescu, şi acele lucrări scrise la tinereţe. Deşi ele sînt cîntate, este adevărat cu o frecvenţă poate mai mică decît alte lucrări, totuşi sînt demne de a figura, cu cinste, în repertoriul de cameră. Vom cita în primul rînd *Sonata I-a pentru pian şi vioară* şi de asemenea *Cantabile şi presto pentru flaut şi pian*, aceasta din urmă figurînd aproape nelipsit din repertoriul reputatului şi valorosului flautist Jean Pierre Rampal. Lucrările care figurează în discul de care ne ocupăm (STM-ECE 0949) au fost încredinţate unor tineri dar deosebit de talentaţi interpreţi români, care s-au distins nu numai la noi dar şi peste hotare.

Sonata I-a pentru pian şi vioară în Re major op. 2, este una dintre cele mai timpurii lucrări ale lui George Enescu. Ea îl anunţă deja pe marele compozitor de mai tîrziu. Alcătuită din trei mişcări, *Sonata* relevă nu numai acel lirism captivant şi sobru ce alcătuieşte unul din elementele de fond ale creaţiei enesciene, dar şi arta componistică a artistului pentru care virtuozitatea sa celebră nu a reprezentat decît — aşa cum însuşi a arătat în amintirile sale — acel indispensabil *gagne pain*.

Interpreţii, pianista Irina Staicu cîntă în prima mişcare *Allegro vivo*, cu fermitate, cu decizie, iar violonistul Avy Abramovici redă cu eleganţă acea cantabilitate specific enesciană ; cuplul se afirmă bine sudat de-a lungul întregii lucrări. Relevăm nota dramatică a interpretării din partea mediană, *Quasi Adagio*, unde vioara apare adesea pe primul plan ; dar şi pianista are o intensă şi activă participare, vădind o inteligentă muzicalitate. *Allegro* final, luminos, e cîntat nuanţat şi cu mult dinamism.

Cantabile şi Presto, piesă de o înaripată inspiraţie, ne oferă posibilitatea de a aprecia volutele şi arabescurile sonore ale virtuozului flautist Virgil Frîncu precum şi pianistica precisă, frumos şlefuită a lui Nicolae Licareţ.

https://biblioteca-digitala.ro

În Allegro de concert pentru două harpe, interpretele Elena Ganțolea și Iulia Cochino se aplică să redea cu succes gîndirea și sensibilitatea maestrului în această piesă care pune la încercare nu numai virtuozitatea interpretelor, dar relevă și măiestria compozitorului în a crea o piesă extrem de interesantă ca fond emoțional și structură armonică, scrisă pentru două instrumente, de data aceasta, identice. Discul se încheie cu *Legendă pentru trompetă și pian*, piesă care dezvăluie atît dramatismul enescian cît și măiestria sa de a scrie pentru un instrument ce reclamă pe alocuri o mare bravură și căreia îi corespunde cu brio trompetistul Iancu Văduva și alături de el pianistul Nicolae Licareț, care se întrec în a cînta lucrarea cu mult farmec, cu poezia unei adevărate legende de demult...

★

Dacă ar fi să parafrazăm pe comentatorul care a spus cîndva despre Schubert că „dacă ar fi trăit mai mult ar fi pus toată poezia germană în muzică", am afirma și noi despre Electrecord că, pînă la urmă va imprima pe discuri toată muzica românească, judecînd după multitudinea imprimărilor pe care le-a făcut și le face necontenit în toate genurile și aparținînd celor mai diverși compozitori. Nu mai vorbim despre muzica populară.

Recent a înregistrat poemul vocal-simfonic *Comunistul* de Constantin Palade, pe versuri de Nicolae Labiș.

Ținem să relevăm foarte pe scurt, în primul rînd, calitatea lucrării, a muzicii. Constantin Palade are o frumoasă experiență personală în ceea ce privește mînuirea maselor corale și cumpănirea judicioasă a acestora cu cele instrumentale. (Ne gîndim la *Balada despre Gheorghe Doja* și la oratoriul *Grivița luptătoare* ș.a.) În *Comunistul* apar evident cîteva atribute permanente ale scrisului său muzical. În primul rînd melodicitatea, fluidă, naturală, accesibilă. Armonizările sînt făcute cu o artă personală, și fără a forța lucrurile ele apar deosebit de vii, de colorate și pe alocuri îndrăznețe. Scriitura este modulantă. Esența muzicii este cu totul românească sub raportul obîrșiei intonaționale și fără nici un împrumut folcloric direct. Constantin Palade a reușit să creeze echivalențe sonore cu frumoasele și sugestivele versuri ale poetului, realizînd totodată contraste dinamice și de atmosferă pe care le socotim de-a-dreptul fericite. Pe lîngă cîntecul cu caracter mai mult sau mai puțin popular, doinit, unde corul feminin este folosit adesea în exclusivitate, întîlnim și rezonanțe de cîntece de masă adecvate conținutului poeziei și care adoptă ritmuri uneori apăsate, ca de marș, ele fiind încredințate corului bărbătesc. (Ex. *„Nimic pentru tine, tot pentru toți"*).

Autorul dovedește un viu simț al contrastelor făcînd să alterneze pasajele tumultuoase, viguroase, cu cele lirice, chiar duioase, în raport cu exigențele poetice ale textului.

Discul (ECE 0980) este înregistrat după interpretarea dată lucrării de dirijorul Ion Baciu și orchestra simfonică și Corul Filarmonicii „Moldova" (maestru de cor Ion Pavalache).

Relevăm bunul echilibru păstrat între masele vocale și cele orchestrale, (orchestra este de altfel folosită de compozitor din plin) și claritatea redării pasajelor cu caracter polifonic de către cor. Finalului i-a fost imprimată nota sărbătorească, înălțătoare, cerută de caracterul eroic al versurilor lui Nicolae Labiș. Imprimarea este făcută cu îngrijire pentru valorificarea în chip cît mai eficient a muzicii și a textului poetic. Totul apare clar, luminos, bine pus la punct și de o cantabilitate antrenantă, convingătoare.

J. V. P.

★

Apariția discului cu *Triosonate* de Telemann (STM-ECE 0981), realizat de Casa Electrecord, se înscrie în efortul mondial de reabilitare în fața publicului a creației acestui compozitor — mai întîi pe nedrept uitat, asemeni lui Bach, iar apoi (după redescoperirea muzicii barocului de către romanticii Mendelssohn-Bartholdy și Schumann) — nedreptățit în continuare, în numele unei postume „vendeta" asupra aceluiași Bach căruia contemporanii săi i-l preferau !

Optînd pentru *Triosonatele în mi minor* și în *Do major* — pentru flaut, oboi și bas continuu — și în *sol minor* — pentru oboi, viola da gamba și bas continuu —, precum și pentru *Concertul în sol minor* — din ale cărui patru formule instrumentale propuse de compozitor a fost aleasă următoarea : flaut, clavecin și bas continuu — cvartetul *Collegium Musicum Academicum* al Conservatorului din Cluj-Napoca a urmărit să pună în valoare inepuizabilele resurse de fantezie ale unui mare maestru al muzicii de cameră ; interpretarea, inspirată și pasionată, e de natură să spulbere falsa imagine a unui Telemann „Kleinmeister", „Veilschreiber"... Membrii formației : Gavril Costea (flaut), Liviu Vârcol (oboi), Ilse L. Herbert (viola da gamba), Ecaterina Botăr (clavecin) — au deja o experiență artistică, comună, de 7 ani — timp în care, alături de activitatea concertistică, au susținut și una discografică : un program Rameau-Leclair (STM-ECE 0771), altul cu Triosonate de Buxtehude, Telemann, Pepusch și Händel (STM-ECE 0710) și, mai recent, unul dedicat lui Dittersdorf (STM-ECE 0953), realizat în colaborare cu orchestra simfonică a Filarmonicii din Cluj-Napoca, sub bagheta lui Mircea Cristescu. Este frapantă, desigur, înscrierea lui în aceeași operă de promovare a valorilor pe nedrept neglijate : austriacul Dittersdorf este, față de Haydn și Mozart, ceea ce este germanul Telemann față de Bach și Händel. În plus, pentru noi, românii, personalitatea lui Dittersdorf are o semnificație mai adîncă, numele său legîndu-se de unul din momentele de vîrf ale vieții muzicale pe meleagurile noastre, în veacul al XVIII-lea : în cei 5 ani petrecuți la Oradea, la curtea episcopului catolic de origine

https://biblioteca-digitala.ro

cehă, baronul Adam Patachich, muzicianul austriac a construit o scenă de teatru pentru spectacole de operă și a organizat o orchestră ce rivaliza — ca mărime și valoare — cu acelea din Braunschweig, München, Mannheim sau Stuttgart.

Cele trei *Concerte* reunite pe disc — *pentru flaut, în mi minor* (solist Gavril Costea), *pentru clavecin, în La major* (solistă Ecaterina Bòtar) și *pentru oboi, în Sol major* (solist Liviu Vârcol) — conturează evoluția genului de la tiparul baroc către cel clasic, marcînd admirabil contribuția lui Dittersdorf la cristalizarea unei forme și unui stil atît de importante pentru istoria muzicii.

În continuare un intermezzo liric : două discuri cu muzică de operă. Primul, dedicat lui Wagner (STM-ECE 0954), alătură uverturilor la *Tannhäuser* și *Maeștrii cîntăreți din Nürnberg* două pagini celebre din opera *Tristan și Isolda : Preludiul* și scena *Moartea Isoldei.* Pe lîngă meritul de a pune aceste momente de referință ale creației maestrului de la Bayreuth la îndemîna iubitorilor muzicii wagneriene (care, dacă nu mai sînt fanatici, ca acum jumătate de veac și mai bine, sînt cel puțin tot atît de numeroși !), înregistrarea prilejuiește discofililor întîlnirea cu o formație de prim rang în contextul forțelor interpretative românești : orchestra simfonică a Filarmonicii din Cluj-Napoca, aflată sub conducerea lui Emil Simon. Cît privește partitura Isoldei, aceasta a fost încredințată sopranei Magdalena Cononovici, solistă a Operei Române din București, artistă ce s-a afirmat în ultimii ani drept o autentică cîntăreață wagneriană, prin sensibilitatea, echilibrul, rafinamentul și pasiunea interpretărilor sale.

Al doilea disc, cuprinzînd arii celebre din operele nu mai puțin celebre ale lui Rossini, Verdi și Puccini (STM-ECE 0955), este realizat tot de artiști clujeni — de data aceasta membri ai colectivului Operei Române, instituție ce și-a sărbătorit în toamna aceasta 55 de ani de activitate, scenă lirică de a cărei înființare se leagă numele unui artist de talie mondială : Dimitrie Popovici Bayreuth. Se fac simțite, și în interpretările incluse de acest disc, aceleași calități pe care presa italiană le remarca, cu ocazia turneelor din '71, '72, '73 : „pregătirea, pasiunea plină de respect față de muzică, echilibrul perfect, cîntăreții — toți de valoare și muzicali — orchestra solidă" etc. Sub bagheta dirijorilor Ion Iancu, Petre Sbârcea și Alexandru Taban, orchestra cîntă firesc, degajat, creînd decorul autentic în care evoluează soliștii : soprana Niculina Mirea (continuăm să citățm aprecierile criticilor italieni — „o artistă completă, cu o voce agilă, frumoasă și întinsă, cu magnifice supraacute"), mezzo-soprana Milca Nistor („La vibrante"), tenorul Paramon Maftei („voce magnifică și robustă", „de amplă respirație și cu o emisie remarcabilă"), baritonul Vasile Cătană („interpret de mare clasă prin creațiile sale de un efect irezistibil"), basul Mircea Moisa (tînăr laureat al cîtorva prestigioase concursuri internaționale), basul Titus Pauliuc („vocal și scenic, un artist complet, care posedă unul din cele mai frumoase timbruri ce se pot auzi astăzi").

În fine, iată-ne ajunși la ultima secțiune a programului nostru discografic; ea cuprinde lucrările a doi reprezentanți ai școlii componistice românești.

Primul disc (STM-ECE 0950) cuprinde una din operele majore ale compozitorului, muzicologului și pedagogului Sigismund Toduță : oratoriul *Miorița* (1958), expresie muzicală a supremei valori folclorice românești — balada cu același nume. Substanța sonoră, extrem de complexă, este concepută într-un stil modal, cu o polifonie bogată și o armonie variată și interesantă. Versiunea interpretativă înregistrată pe disc este născută din colaborarea orchestrei simfonice a Filarmonicii din Cluj-Napoca cu Corul Radioteleviziunii din București, sub conducerea dirijorului Emil Simon (dirijorul corului : Aurel Grigoraș) și cu concursul celor mai buni cîntăreți români ai genului : soprana Emilia Petrescu, mezzo-soprana Martha Kessler, tenorul Valentin Teodorian.

În încheiere, discul (STM-ECE 0952) cuprinzînd *Clepsidre I și II* de Anatol Vieru. Cele două lucrări reprezintă punctul culminant al unei evoluții artistice care se întinde pe două decenii (și unde, nu întîmplător, o treaptă importantă este marcată tot de un oratoriu, *Mioriță,* scris în 1957 — adică un an înaintea celui al lui Toduță). Preocuparea compozitorului de a explora spații sonore inedite este materializată de astă dată în două interesante formule : orchestră și trompetă, în *Clepsidra I ;* orchestră, cor, nai și țambal, în *Clepsidra II,* piesă ce propune astfel un nou tip de oratoriu. În prima lucrare, trompetistul Tănase Bucătaru și orchestra de studio a Radioteleviziunii dirijată de Ludovic Baci subliniază caracterul concertant al partiturii, structurată — ca și *Clepsidra II* — în trei straturi muzicale numite de autor, plastic și sugestiv : *perpetuo, efemeride* și *soli.* Iar în cea de a doua piesă, alături de orchestra simfonică a Radioteleviziunii condusă de Iosif Conta, corul *Madrigal* dirijat de Marin Constantin și soliștii Gheorghe Zamfir (binecunoscutul naist) și Toni Iordache (un nu mai puțin inspirat mînuitor al altui instrument popular tradițional — țambalul) pun în valoare profundele trăsături naționale ale acestei muzici, cu solide rădăcini în straturile fundamentale ale folclorului românesc.

L. V.

https://biblioteca-digitala.ro

Corul de copii al Radiotelevizіunii Române în Japonia

Otopeni — Moscova — Habarovsk — Nahotka — Yokohama — Tokio — iată ruta ce deschidea (în după-amiaza zilei de 18 august) corului de copii al Rodioteleviziunii Române (la capătul unei călătorii de 5 zile cu avionul, trenul, vaporul și autocarul) întîlnirea cu acea lume inedită care este Japonia !...

Și cîte nu s-ar putea povesti acum, privind retrospectiv zilele scurse între 12 august — 25 septembrie a.c., despre cele văzute și trăite, despre bucuria răsunătorului succes ce identifică turneul din Japonia cu un capitol de adevărat triumf artistic pentru istoria de aproape 30 de ani a acestei formații a Radioteleviziunii.

Numai că...

Este foarte greu să-ți aduni gîndurile și să spui tot ceea ce ai avea de spus despre o Japonie pe care ai străbătut-o în lung și-n lat vreme de aproape o lună și jumătate ; este foarte greu să descrii emoția trăită concert de concert ca martor al unor săli aplaudînd la nesfîrșit, încărcînd cu flori, cîntînd împreună cu cei de pe scenă, sau despărțindu-se cu atîta greutate de micii lor oaspeți, veniți de la mii de kilometri depărtare să ofere Japoniei o mostră de artă românească ; este și mai greu să selectezi din tumultul impresiilor ce abia acum încep să se așeze, să detașezi din noianul solicitărilor psihice (interferînd vreme de 6 săptămîni, bucuria de a descoperi un univers atît de nou și atît de uimitor în felul său, plinătatea sufletească a succesului artistic, dorul de casă), doar pe acelea capabile să comunice esențialul...

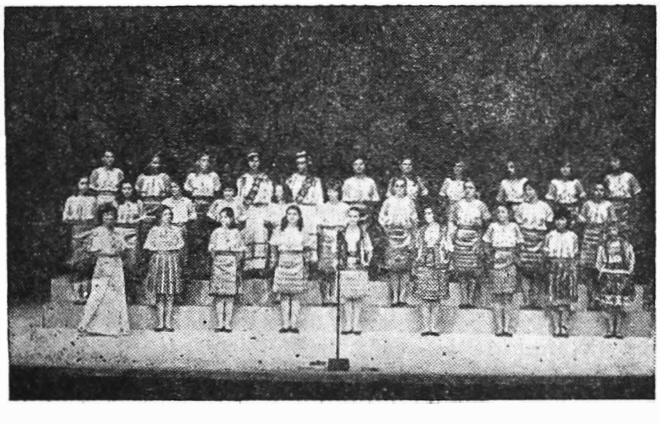
Și totuși...

O confruntare cu un public necunoscut este întotdeauna dificilă ; cu atît mai dificilă devenea ea pentru corul de copii al Radioteleviziunii Române din clipa în care a înțeles (și a înțeles acest lucru din primele zile de turneu) — atenția pe care o acordă japonezii culturii muzicale a copiilor și-n particular cîntului de ansamblu.

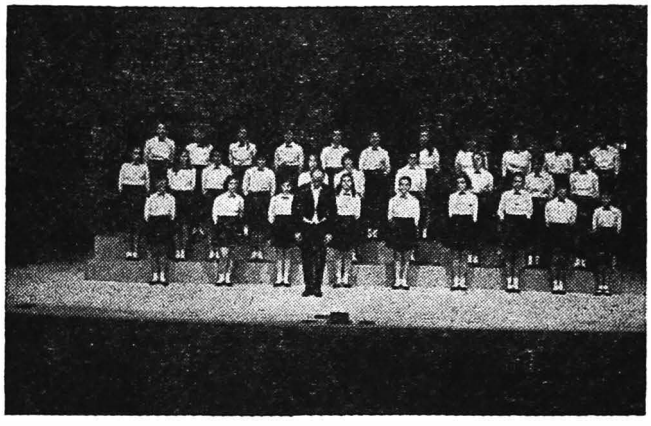
De altfel, în general, procesul educației se desfășoară cu o seriozitate demnă de cea mai profundă stimă. Nu înseamnă că micuții japonezi nu știu să rîdă, să se joace, să facă gălăgie... dar cînd e vorba de treabă, orice altă preocupare încetează și o disciplină impresionantă își face apariția. Cu meticulozitatea, cu rigurozitatea, cu perseverența ce te uluiește în Japonia, la fiecare pas, copiilor li se inoculează încă de la cea mai fragedă vîrstă, respectul față de muncă, respectul față de familie, față de profesori, față de cei vîrstnici. Admirația devine însă cu atît mai mare, atunci cînd constați că nici un element al procesului educativ nu este neglijat. În consecință, și instrucția muzicală, a cărei funcționalitate, utilitate, le demonstrează de milenii viața socială, deține un loc de reală importanță în școala japoneză contemporană. O dovadă concludentă în acest sens ?... Am întîlnit și am ascultat pe parcursul turneului zeci de coruri japoneze de copii. Dar indiferent că îi urmăream cîntînd pe scenă ori în aer liber, evoluțiile lor mă obligau mereu să apreciez disciplina artistică, frumusețea sonoră, emisia robustă, bine lucrată, muzicalitatea interpretativă...

Concertele colectivului român trebuiau să răspundă însă nu numai exigenței impuse de amploarea și nivelul, subliniat mai sus al mișcării corale japoneze de copii, ci și unei confruntări de deosebită seriozitate competitivă. Unele din cele mai bune ansambluri de gen ale lumii, găzduite în timp în această țară — precum corul de copii din Sofia, Praga, Paris, din Australia, apoi formațiile participante la Festivalul național de coruri școlare de la Osaka — ofereau acum publicului japonez suficiente elemente de comparație artistică.

De la sine înțelese, răspunderea ce revenea grupului de copii români în acest turneu, ca și dorința de a determina mereu în jur stimă și admirație. Sub conducerea dirijorilor Elena Vicică și Ion Vanica, grupul celor 30 de fete, reprezentînd corul de copii al Radioteleviziunii Române — acompaniat de pianista Ioana Thomasz — n-a avut altă preocupare decît grija și efortul de a se întoarce acasă cu sentimentul datoriei împlinite, n-a avut altă preocupare decit aceea de a onora în cel mai înalt grad al conștiinței profesionale acest turneu de intensă solicitare artistică, nervoasă și fizică, turneu care s-a desfășurat în cea mai mare parte sub formula „ziua — deplasarea în alt oraș — concertul". Incontestabil, nu se poate nega frumusețea, farmecul călătoriei în sine. Dar mai presus de acestea se afla mereu apăsătoarea grijă pentru calitatea concertului. Programul



https://biblioteca-digitala.ro



reclama multă rezistenţă fizică şi vocală, şi totodată mai ştiam şi că sîntem primul colectiv artistic român ce concertează în Japonia. Aşa că învingînd, depăşind oboseala, menţinînd nu rareori cu mult efort zîmbetul pe faţă, căutînd ca nimeni să nu simtă că-i un concert dat la capătul unei călătorii de sute de kilometri, acordînd repetiţiilor dinaintea fiecărei evoluţii cea mai mare grijă, turneul s-a transformat astfel într-un motiv de necontestat entuziasm pentru publicul japonez.

Dacă aplauzele au răsunat îndelung după fiecare piesă, şi aceasta concert de concert, meritul revine desigur fetelor noastre, dar în primul rînd dirijorilor Elena Vicică şi Ion Vanica, pianistei Ioana Thomasz, care au ştiut să înflăcăreze şi să determine permanent o participare artistică plină de vibraţie, merit cu atît mai mare atunci cînd rigurozitatea profesională de matur s-a armonizat cu grija, seriozitatea, căldura părintească cu tactul şi luciditatea pedagogică, virtuţi extrem de necesare în conducerea unei formaţii de copii. Şi, ca martor emoţionat al acelor zile, nu pot să nu vorbesc, dincolo de calitatea impunerii profesionale, şi despre devotamentul, dragostea, răspunderea morală cu care s-au îngrijit de bunul mers al turneului, cu care au supravegheat pe cei 30 de copii, muzicieni ca Elena Vicică şi Ioana Thomasz.

Întîmpinat mereu de săli arhipline (marea majoritate a concertelor s-au desfăşurat în faţa unui auditoriu ce depăşea în orice caz, de fiecare dată, cifra de 1000 spectatori), răsplătit mereu cu furtunoase aplauze, încărcat de buchete cu flori, parcurgînd mereu drumul de la scenă la autocar prin adevărate cordoane vii, în care strîngerile de mînă, felicitările, solicitările de autografe, deveneau de-a dreptul ameţitoare, generînd mereu în jur căldură, stimă, prietenie, corul de copii al Radioteleviziunii Române a putut înscrie totodată în jurnalul artistic al turneului său şi nenumărate elogii adresate de specialişti şi presa japoneză :

„Interpretarea este ireproşabilă — corul de copii al Radioteleviziunii Române este perfect" — declara de pildă compozitorul şi dirijorul Xiroshi Ishimaru. „Au cîntat ca nişte îngeri", nota, de asemenea, autorul articolului apărut în coloanele ziarului *Fukushimaminya* din 22 august.

„Cel mai armonios cor de copii pe care l-am ascultat" — afirma despre formaţia noastră şi dirijorul japonez Terukiyo Twai. „Corul a fascinat auditoriul. Coriştii, îmbrăcaţi în frumoasele lor costume naţionale, au interpretat piesele într-un mod deosebit de armonios şi plin de prospeţime. În sală, publicul a aplaudat îndelung după fiecare piesă" — sînt rînduri ce se pot citi şi în ziarul *Kochi-Schimbun* din 1 septembrie.

„Corul românesc compus din 30 de fete talentate, din diferite şcoli bucureştene — notează şi ziarul *The Japan Times* — a arătat ce poate fi realizat prin perseverenţă şi talent, şi, printr-o evidentă dragoste faţă de muzică. Cu un program extrem de variat, de la cîntece româneşti şi japoneze — la piese de Bach, Mozart şi alţii, corul a cîntat, oferind o adevărată delectare audienţei".

Alte publicaţii ca *Mainichi Schimbun* subliniază de asemenea varietatea repertoriului şi calitatea interpretării corale. „Tinerele coriste au voci frumoase şi o tehnică corală minunată" — se scrie în ziarul MDW, iar *Kanagowa Schimbun,* spune : „Corul este renumit pentru vocile lui frumoase, tipic româneşti; pentru tehnica sa rafinată de a cînta, pentru repertoriul variat, pentru performanţele sale minunate". Dintre nenumăratele elogii adresate corului de copii al Radioteleviziunii Române, în timpul acestui turneu, mai reţin o idee ce şi-a aflat un larg ecou în rindul specialiştilor japonezi, ca şi în paginile presei, idee ce stabileşte într-un mod competitiv valoarea formaţiei noastre. Astfel, aprecierea notată în ziarul din Kochi : „Corul românesc a atins cel mai înalt nivel, în rîndul corurilor de copii" — o regăsim de pildă reluată şi în cotidianul *Iwati Takai Schimbun* care scria : „Corul românesc de copii este unul din cele mai bune din lume".

Şi sigur că aceste elogii apar cu atît mai semnificative cu cît ele devin concluziile unui turneu ce prezintă următorul tablou sinoptic : în cele 36 de zile petrecute propriu-zis în Japonia, poposind în cca 23 de localităţi, aflate în toate cele 4 insule ale arhipelagului, grupul de copii al Radioteleviziunii Române a susţinut 19 concerte, toate programele înscriind în prima parte muzică românească, iar în partea a doua muzică universală. A susţinut apoi o emisiune de radio, în direct, de cca 30' la Bunka-Hoso (Tokio) şi în direct alte 3 emisiuni de televiziune, prima transmisă de compania japoneză de Radioteleviziune NHK din Tokio, a doua de Mainichi Broodeasting System din Osaka şi a treia pe canalul

https://biblioteca-digitala.ro

4 NTV Tokio — toate emisiunile fiind difuzate pe întregul teritoriu al Japoniei. A realizat de asemenea, înregistrarea unui disc de cca 50' pentru King Record.

Acestor activităţi li se adaugă numeroasele întîlniri cu coruri japoneze de copii, întîlniri în care s-a cîntat din nou, în care s-au înjghebat prietenii între copiii noştri şi cei japonezi, li se adaugă primiri de către oficialităţile unora din oraşele în care colectivul român a concertat, conferinţele de presă, discuţii cu diverşi ziarişti...

Elogii, căldură, receptivitate, aplauze, flori, prietenie, farmecul unei lumi atît de miraculoase şi de fascinante în specificitatea ei. Şi totuşi, cu nerăbdarea puiului ce îşi doreşte mama, gîndul, sufletul nostru, zburau mereu spre casă, zburau mereu spre cei care de o lună şi jumătate se aflau la mii de kilometri depărtare.

Aşa că, „Sajonara", la revedere, Japonia !...

Era 21 septembrie !

În fine, plecam spre ţară, plecam copleşiţi de cele trăite, copleşiţi de oboseală, copleşiţi de dor, dar şi aducînd cu noi aplauzele Japoniei.

Teodora ALBESCU

Tineri muzicieni români la Bayreuth

Reuniunea internaţională a tinerilor muzicieni de la Bayreuth, a avut ca docenţi — îndrumători, la ediţia 1974, pe dirijorul Erich Bergel, maestrul de cor Wolfgang Schubert, profesorii Albert Gürsching, Robert Hinze, Edwin Golnik şi Siegfried Palm, pe compozitorul Dieter Salbert şi dansatoarea Sonal Moushing. Seminarul Richard Wagner a fost condus, pe grupe, de către compozitorii şi muzicologii John Bell, Wilhelm Berger, Dimiter Christoff, Raymond Joly, Helmut Kirchmeyer şi Karol Musiol.

Conservatorul „C. Porumbescu" din Bucureşti a trimis la Bayreuth un cvartet de coarde, alcătuit din violoncelistele Ruxandra Colan şi Rodica Ciocoiu, violista Lucia Petrescu şi violoncelista Anca Popa Iarosevici şi o formaţie de 18 instrumente de coarde, aflată sub îndrumarea tînărului şef de orchestră, Cristian Brîncuşi, care a susţinut mai multe concerte în Bayreuth şi în cîteva localităţi învecinate, cu următorul program : *Cvartetul în cis moll* de Wilhelm Berger, *Cvartet* de Dmitri Şostakovici, *Concert în la minor pentru violină* de J. S. Bach, *Concert în Do major pentru oboi* de Domenico Cimarosa şi *Amurg de toamnă* de Alfred Alessandrescu.

Tînărul dirijor Cristian Brîncuşi, aflat încă pe băncile Conservatorului, a impresionat în apariţiile sale printr-o muzicalitate conturată cu inteligenţă şi folosită eficient pe baza unei culturi de specialitate demnă de apreciat. La rîndul lor, cele patru membre ale cvartetului *Melos* s-au prezentat la un înalt nivel de interpretare, în genul atît de pretenţios al cvartetului de coarde.

Alături de aceşti mesageri ai Conservatorului „C. Porumbescu" la Bayreuth s-au produs, de asemenea, membrii coralei *Animosi* a Conservatorului „George Enescu" din Iaşi, conduşi de Sabin Păutza. Fineţea interpretării, paleta diversă a repertoriului, eleganţa punerii în pagină sînt timbre indiscutabile ale formaţiei ieşene, pe care Sabin Păutza le-a cultivat cu mult rafinament.

La sediul reuniunii, aproape fiecare zi a găzduit cîte un concert sau recital de muzică de cameră, manifestări în care am urmărit solişti valoroşi, precum şi formaţii bine pregătite, pe care nu le pot enumera din considerente de spaţiu. Mă opresc totuşi asupra concertului cu muzică electronică, deoarece aici s-au produs doi compozitori români — studenţi ai Conservatorului din Cluj-Napoca : Cristina Bohaciu şi Adrian Pop. Lucrarea Cristinei Bohaciu, esenţial monodică, pornea de la o temă dată — muzică de Bach — modificată cu sintetizorul, iar *Colinda soarelui* de Adrian Pop, cucerea prin autenticul citatului şi al prelucrării unei arii româneşti vechi. Şi în cadrul acesta, ca şi în alte ocazii de concert de la Bayreuth, o contribuţie demnă a fost adusă de percuţionistul Grigore Pop, care a constituit una din revelaţiile reuniunii.

Anton DOGARU

NOTE

● În nr. 7 (1974) al revistei *Opus musicum*, editată de Filarmonica din Brno şi de Uniunea compozitorilor din Cehia, a apărut studiul lui Gheorghe Firca „Pentru o tipologie a armoniei modale". Într-o scrisoare a redacţiei, se subliniază „ecoul pozitiv pe care studiul l-a avut în cercurile de specialitate din Brno", relevîndu-se totodată aspectele demne de interes privind felul în care — în virtutea aplicaţiei consecvente şi competente a muzicologiei româneşti pentru problemele modalului — autorul a reuşit să rezolve tema propusă.

● În Editura Ministerului Culturii al R.S.S. Lituaniene a apărut în 1973 lucrarea *„Choro Pratybos"* de R. Kašponis şi P. Tamuliunas, dedicată practicării muzicii corale. Interesantă prin structură şi conţinut, lucrarea se adresează formaţiilor corale de amatori, punînd la dispoziţia instructorilor artistici şi membrilor formaţiilor un material deosebit de preţios pentru educarea artistică muzicală. Cele trei părţi ale volumului cuprind : *Solfegii, Exerciţii vocale corale* şi *Noţiuni de teorie elementară*. Atît solfegiile cît şi exerciţiile au o gradaţie evidentă — de la cele mai simple spre cele mai complexe solfegii şi exerciţii polifonice şi armonice, urmărind o educaţie muzicală progresivă şi rezultatele rapide şi eficiente. Volumul cuprinde, de asemenea, exemple din literatura corală preclasică şi multe armonizări de cîntece populare lituaniene.

I. R.

https://biblioteca-digitala.ro

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Tradition et innovation en musique

prof. Zeno VANCEA

Aujourd'hui que les innovations se succèdent dans l'art sonore à un tel rythme de rapidité — d'ailleurs jamais encore enregistré par l'histoire musicale — que les „nouveautés" du jour présent font déjà oublier celles de la veille, les liens entre la tradition et l'innovation constituent l'un des problèmes les plus importants de la création musicale et de la musicologie.

Si l'on considère qu'en musique „tradition" veut dire ce fonds de valeurs dûment constitué par l'histoire et transmis d'une génération à une autre tel un legs ayant gardé intacte sa signification, afin de servir de base au monumental édifice que la musique n'arrête pas de s'ériger, alors „innovation" signifie ce perpétuel enrichissement des valeurs accumulées, par l'apport d'autres, *nouvelles*, qui, en reflétant les transformations, voire même les mutations qui interviennent sans cesse dans la manière de penser et de sentir de la société humaine, expriment des formes de vie *nouvelles*, une sensibilité *nouvelle*.

La pensée et la sensibilité de l'être humain, exprimée sous une forme spécifique et propre à la musique — celle-ci soit-elle populaire ou savante — constituent le contenu de l'art sonore, qui devient „communicable" en vertu d'un mode d'organisation des sons bien défini.

L'organisation de ces derniers en „moyen d'expression" s'est produite graduellement, après que, pendant longtemps, elle avait pris naissance d'elle-même, soit intuitivement, à partir de lois qui gouvernent immanquablement le psychique de l'homme en rendant compréhensible une semblable organisation à tout être doté d'une perception musicale normale. Peu à peu, sur les bases d'une longue pratique et d'une accumulation de connaissances — sans cesse plus nombreuses — dans le domaine de l'acoustique, un système musical scientifique a pris naissance facilitant les modes les plus variés de combinaison horizontale et verticale des sons.

Le système qui réside aux fondements de la musique européenne est, on le sait, le système „tempéré", avec ses douze demi-tons égaux. Par opposition à ce système qui répond à l'ouïe et à la sensibilité musicales européennes, les systèmes des autres continents sont profondément différents tant par la structure mélodique qu'harmonique.

Tout au long du lent processus de développement de l'humanité, l'accumulation graduelle de connaissances, chaque jour plus nombreuses et plus variées, ainsi que l'enrichissement de la vie affective des hommes, chaque jour plus complexe, ont marqué la musique au même titre que d'autres produits spirituels humains, son contenu s'amplifiant continuellement et exigeant en conséquence des moyens de communication plus riches. De la sorte, la mélodie a parcouru de longues étapes, depuis la phase prépentatonique de ses débuts à la

https://biblioteca-digitala.ro

phase pentatonique, ensuite — vers le commencement de notre ère — à celle de la structure heptatonique, la mélodie *monophone* atteignant son plus haut niveau dans le domaine de la création savante, par le chant grégorien et la muzique byzantine (la „psaltikie"). Plus tard, au cours des XII—XIII-e siècles, les maîtres de choeur de *Notre-Dame de Paris* ont créé un nouveau mode d'expression, la *polyphonie*, c'est-à-dire plusieurs mélodies concomitentes superposées. Le perfectionnement de ce nouveau mode d'expression, organisé verticalement, a été — comme on le sait — le mérite de plusieurs écoles qui s'en sont servies dans le cadre des formes plus amples des messes et des madrigaux. La nécessité d'une bonne organisation verticale des mélodies superposées ainsi que l'invention des instruments à clavier ont contribué à l'affermissement du sens harmonique, au passage — à partir d'un moment donné de l'histoire musicale — de la polyphonie à l'homophonie harmonique, à la multiplication des moyens harmoniques par la création d'une grande variété d'accords et d'un mode d'enchaînement de ces derniers. Toutes ces innovations cependant s'appuyaient sur la tradition, les moyens d'expression des prédécesseurs destinés à „communiquer" le message musical, étant simplement amplifiés, enrichis ou organiquement adaptés aux nouvelles exigences expressives.

C'est une vérité reconnue qu'aucune nation ne saurait revendiquer pour elle-même le mérite d'avoir créé ou développé à elle seule les moyens d'expression musicale et on sait que la musique européenne est le résultat d'un long processus d'influence réciproque. Ceci ne signifie pourtant pas „nivellement", „uniformité", puisqu'alors même qu'à telle ou telle époque de l'histoire musicale système, procédés et technique étaient parfaitement identiques, la musique de chaque nation conservait intacte sa note caractéristique, son cachet. C'est pourquoi aussi, dans le cadre du système pan-européen, on peut parler de la clarté, de l'équilibre et de l'élégance de la musique française, de la profondeur des sentiments de la musique allemande, de l'exubérance de l'italienne, du caractère passionné et souvent sentimental de la musique slave, etc., du *patos* de la musique des pays nordiques, etc., autant de traits dominants qui les définissent et les distinguent les unes des autres. C'est dans ce sens aussi que doivent être prises les paroles d'Enesco : „la musique est un parler qui reflète sans possibilité de dissimulation les qualités psychiques de l'homme, des peuples".

Pendant les deux mille ans de développement musical européen, la musique a été considérée comme un art éminemment expressif, moyen de communication entre les membres de la société humaine, ayant une importante fonction sociale. Ne pouvant remplir ce rôle qu'en organisant les sons dans une construction sonore solide, il est arrivé parfois — au cours de son histoire — que les créateurs de musique accordent leur premier intérêt à la forme, en tenant le contenu affectif pour un simple accessoire. Toutefois, des témoignages attestent — tout ou moins jusque vers le milieu de notre siècle — que pour les plus grands compositeurs la musique n'a jamais cessé d'être le langage le plus direct des sentiments, son caractère affectif déterminant par ailleurs ses liens intimes avec la société. Un changement radical devait intervenir seulement pendant la deuxième moitié du XX-e siècle, plus précisément au lendemain de la seconde guerre mondiale qui allait ébranlé le monde depuis ses bases.

Dans son article de la revue *Schweizerische Musikzeitung* (paru en 1948, au no. 7 de ce titre), le musicologue suisse Erich Schmale formule ainsi les conséquences du grand cataclysme dans la musique : „Après un siècle de mentalité bourgeoise, le XIX-e, nous nous sommes éveillés de nos rêves romantiques dans un monde de béton, d'acier et de verre, où des forces nouvelles devenaient agissantes, des forces explosives qui ont anéanti la structure de l'ancienne société, de même que l'art de nos jours a anéanti les vieilles formes. Deux guerres et leurs causes sociales ont laissé derrière elles un champ de ruines qui trouve son correspondant dans un art chaotique".

Il est vrai que des tendances innovatrices se font jour dès la deuxième décennie de notre siècle, comme une réaction contre le post-romantisme qui, dans sa phase expressionniste, était arrivé à l'exacerbation de l'individu, à une création musicale tenue pour le meilleur prétexte aux confessions individuelles les plus intimes. Les paroles de Bartók à ce moment de l'histoire musicale — „Les excroissances du romantisme sont devenues insupportables. Il n'y a plus d'autre issue que de détourner résolument notre regard du XIX^{e} siècle. Dans le processus de renouvellement de la musique, le folklore a servi comme un excellent moyen de quérison" — prouvent clairement les idées novatrices de sa génération. Ce fut alors la période d'un puissant courant folklorique, représenté par Bartók, Enesco, De Falla, Janaček, Kodály, Stravinsky — peu après aussi par Szymanovszky —, lorsqu'au moyen de la tradition musicale la plus ancienne, la création authentiquement paysanne, d'importantes innovations ont été réalisées dans le domaine de la musique savante.

Mais, la réaction contre le post-romantisme s'est encore manifestée par le courant néo-classique, avec la devise : „Retour à Bach". En interprétant de manière unilatérale la musique de l'illustre compositeur, le néo-classicisme mettait au centre de ses préoccupations non pas le contenu affectif de la musique, mais son revêtement, la *forme* musicale. Quant à Stravinsky, qui devient, après avoir traversé une

https://biblioteca-digitala.ro

période „nationale", l'un des promoteurs du néo-classicisme, il manifesta contre le romantisme des conceptions esthétiques absolument distinctes. Aussi, affirmait-il : „La musique est le seul domaine où l'homme peut réaliser le présent. Dû à l'imperfection de notre nature, nous sommes soumis à l'écoulement du temps, aux catégories de futur et passé, sans jamais aboutir à réaliser effectivement le présent, sans jamais arrêter le temps, sans jamais réussir à établir un ordre entre les choses et avant tout un ordre entre l'homme et le temps. Pour réaliser cet ordre, la nécessité impérieuse d'une construction s'impose. La construction et l'ordre une fois établis, tout a été dit." Cette théorie a servi, par la suite, de fondement aux tendances formalistes ultérieures.

Un des phénomènes les plus intéressants de la musique européenne de la première moitié de notre siècle est sans doute la *musique sérielle dodécaphonique,* une création d'Arnold Schönberg. Jusque vers le début des années 20', celui-ci a été le représentant le plus notoire de l'expressionnisme, en arrivant — par un processus de continuelle différenciation de l'harmonie — aux ouvrages qui ont précédé son époque „sérielle", plus exactement à une véritable désagrégation de la tonalité ; il se vit alors obligé de remplacer la force de cohésion de la tonalité, qu'il venait lui-même d'abolir, par un système de rigoureuse organisation horizontale et verticale des sons, à partir du principe de la *série.*

Bien que ce fût une des réformes les plus radicales, parmi toutes celles enregistrées par la musique au cours de son histoire, Schönberg n'a cessé de soutenir jusqu'à la fin de sa vie que son innovation demeurait organiquement liée à la tradition et qu'en dépit du caractère factice du système dodécaphonique, il n'avait jamais composé autre chose qu'une musique à contenu expressif. Cette constatation est entièrement valable aussi pour Alban Berg et même, quoique dans une moindre mesure, pour Anton von Webern.

Alors que Schönberg est demeuré fidèle aux formes traditionnelles, comme la sonate, le rondeau, la variation et certaines formes polyphoniques, Webern, lui, a tiré les conclusions logiques de l'application du système sériel en pratiquant l'absence de thème, l'atonalité mélodique, l'utilisation de sons „émancipés" servant de matière à construction indépendante, autonome etc. ; il arriva ainsi, comme une conséquence de tous ces nouveaux procédés de construction, au remplacement des formes traditionnelles amples par des formes tenant de l'aphorisme et contenant parfois 15 à 20 mesures seulement.

Certaines innovations aspiraient à l'élargissement du système musical européen traditionnel, comme par exemple celles d'Aloïs Hába qui a subdivisé le demi-ton en quarts et sixièmes de ton ou celles d'Olivier Messiaen qui a introduit les gammes et les rythmes de la musique hindoue, ou bien encore celles de certains autres compositeurs qui se sont penchés sur le rythme en prenant pour modèle le système de la *gamme javanaise.* Toutes ces réformes pourtant ne poursuivaient pas de se substituer au système européen traditionnel mais se bornaient à la greffe de quelques branches nouvelles sur le vieux tronc de la musique savante occidentale, à l'instar des écoles nationales du XIX-e et XX-e siècles qui, elles aussi, avaient contribué à l'enrichissement du langage musical européen par l'apport des particularités folkloriques de leurs pays respectifs.

Le mouvement d'avant-garde, paru au cours des années qui ont suivi la seconde guerre mondiale, a eu comme point de départ la musique de Webern notamment.

Disons d'emblée (et entre parenthèses) qu'„avant-garde" ne représentait guère une notion inédite, puisqu'elle avait existé aussi par le passé, à tout moment de renouvellement des moyens d'expression, mais — pour l'immédiat et dans l'absence d'un terme plus approprié — qu'il nous soit permis de l'employer, bien que le mot n'ait pas toujours pour les représentants des nouveaux courants une résonnance agréable.

L'oeuvre de certains chefs de file du mouvement musical contemporain — tels Boulez, Stockhausen, Ligetti — témoigne, tout au moins au début de leur activité créatrice, d'un rapport direct avec la musique de Webern, bien que par la suite chacun d'eux allât s'engager sur son propre chemin. Dans son acheminement vers des horizons nouveaux, la création musicale plus récente ne s'arrêta pas au simple accommodement, de l'héritage de Webern. Au premier plan des visées de la dernière heure va se ranger, toujours plus net, le problème de la mise en valeur plénière du *coloris* en tant qu'élément central de l'expression musicale. Cela ne veut point dire que certains romantiques — comme Berlioz, Weber ou Wagner — et quelques postromantiques n'aient pas aussi tenté d'exploiter le coloris, mais l'idée de le „promouvoir", ainsi que la variété des timbres orchestraux, comme principal moyen de l'architecture sonore, appartient à Schönberg. Dans son „Traité de l'harmonie", celui-ci affirmait, dès 1911, que tout comme des sons de hauteur et de durée différents peuvent servir à construire des mélodies, de même peut-on dresser, avec une succession de timbres instrumentaux divers, des formes musicales pourvues de sens expressif. Et, de fait il a mis en pratique sa théorie en composant un morceau orchestral intitulé *Farben (Couleurs)* — op. 16 — du cycle de cinq pièces pour orchestre.

Dans le but d'éviter le danger de sombrer dans l'amorphe, dans le manque absolu de formes, la structuration de la couleur, élément

https://biblioteca-digitala.ro

par ailleurs si vaporeux, a rendu impérieusement nécessaire une organisation encore plus rigoureuse, réalisée à partir de principes mathématiques. Leur application conséquente a entraîné un nivellement entre l'art et la science. Pour connaître les opinions des nombreux exégètes de l'esprit mathématique en musique, il n'est pas moins intéressant de laisser parler aussi cet authentique créateur de musique que fut George Enesco : „Il est vrai que la musique s'apparente aux mathématiques. Mais les grands compositeurs n'ont pas été des mathématiciens ou, si vous préférez, ils ne l'ont été qu'inconsciemment. Le génie de Bach a pressenti la corrélation supérieure établie entre les parties constructives de ses ouvrages. Son oeuvre peut, sans doute, exprimer des rapports et des proportions mathématiques, mais Bach n'y était pas arrivé par voie de déduction, par voie logique. La ruée des sentiments, l'effervescence des idées s'organisaient d'elles-mêmes sous des formes esthétiques, non pas sous le contrôle tyrannique des principes scientifiques-mathématiques" [1].

Certes, en tant qu'expression d'une logique intrinsèque à n'importe quelle construction musicale, certaines rigueurs ont existé de tout temps : la polyphonie, la tonalité et la diversité des procédés de modulation ont une logique leur appartenant en propre, mais laissent à n'importe quelle fantaisie créatrice assez de liberté pour se manifester pleinement.

Or, l'esprit mathématique excessif, une des caractéristiques de notre temps, transforme le compositeur dans un constructeur d'édifices sonores toujours plus ressemblants les uns avec les autres.

Après que Schönberg avait établi les principes de la construction sérielle, de nombreux musiciens se déclarèrent contre ses rigueurs, Hindemith, par exemple, un des chefs de l'avant-garde de son époque, se demandait : „N'est-il donc pas étrange que ces mêmes compositeurs qui proclamaient la plus entière liberté lorsqu'il s'agissait d'harmonie, font preuve, en matière de construction musicale, d'être les esclaves d'un formalisme à côté duquel les artifices des néerlandais de la première heure ont l'air d'innocents jeux d'enfants ?"

Aujourd'hui, certains compositeurs — incommodés par la recrudescence de rigueur manifestée par les principes de construction établis naguère — ont inventé la musique *„aléatoire"*, comme un contrepoids des exigences que l'art des sons s'est lui-même imposées. On affirme parfois que le nouveau système se trouverait quelques antécédents dans certaines formes traditionnelles, telles le *contrapunctum a la mente* des interprètes des premières oeuvres chorales polyphoniques qui, à partir d'un *cantus firmus,* improvisaient des mélodies superposées ; ou bien, dans la pratique des organistes et des clavecinistes qui, au temps de l'effet de leur propre inspiration, les accords et la succession de ces derniers indiquée par le compositeur au moyen de chiffres. Mais, entre ces pratiques et la musique aléatoire contemporaine la différence reste sans doute essentielle, puisque, ces pratiques révolues faisaient quand même usage des moyens traditionnels, alors que la musique aléatoire se caractérise par des effets de coloris non surveillés qui produisent des sons de hauteurs non déterminées se situant au-dehors des limites du champ musical traditionnel.

Des tendances encore plus radicales sont en train de poindre.

En effet, tout au long d'un processus millénaire de sélection, il s'est produit une différenciation catégorique entre le son musical et le bruit. Cette sélection a permis l'apparition de ce qui — tout au moins jusqu'à nos jours — s'appelle „musique". A la suite de l'incorporation du bruit parmi les moyens de „faire oeuvre de musique", cette dernière se voit attaquée depuis ses bases mêmes, puisqu'on tend vers l'annulation de sa spécificité en tant qu'art des sons déterminés. C'est cela, en vérité, qui représente une rupture d'avec la tradition.

Les expérimentations ont toujours eu leur mérite s'avérant nécessaires ; aussi, de l'amas des expérimentations pratiquées de nos jours, certains acquets en résulteront au profit de la musique, à condition cependant qu'on n'arrive pas, simplement par amour de la „nouveauté", à vouloir à tout prix détruire ce qui constitue l'admirable conquête de quelques génies créateurs s'étant succédés sur la voie du développement séculaire de l'art musical européen, mais, que, tout au contraire, les innovations puissent en vérité constituer un enrichissement effectif de la musique.

Certains esthéticiens contemporains se plaisent à affirmer qu'à notre époque de civilisation technique, à notre époque des machines, où le sentiment se trouve une place chaque jours plus restreinte, l'art devrait refléter le processus toujours plus intense de mécanisation de la vie quotidienne. Ainsi, adeptes sans réserves des innovations révolutionnaires survenues dans l'art des sons et qui correspondraient paraît-il aux progrès ahurissants enregistrés par la technique contemporaine, les exégètes de la musique d'avant-garde considèrent qu'une oeuvre musicale, pour récente qu'elle fût, si elle conserve quelque rapport avec la musique traditionnelle, en se fondant par conséquent sur l'idée d'un contenu affectif à transmettre, n'est pas en concordance avec les aspirations spirituelles du temps présent et, partant, appartient à une période révolue de l'art musical. Aussi bien, certains compositeurs cherchent-ils délibérément aujourd'hui à constituer un „contenu de sentiments" qu'ils définissent de „spécifiquement musical" et qu'ils aspirent à substituer à l'an-

https://biblioteca-digitala.ro

cien ; s'adressant à d'autres compartiments du psychique humain, ce contenu affectif nouveau produirait une satisfaction esthétique par la seule perfection des constructions formelles ou des structures musicales élaborées d'après des principes d'organisation aussi rigoureux que possible.

Défenseurs infatiguables d'une musique devant communiquer à la société un message d'humanité, les adeptes de la tradition proclament que la musique d'avant-garde n'est qu'une mode passagère qui ne tient à l'esprit contemporain que par ses procédés techniques de grande nouveauté, mais qui, vidée de manière délibérée de toute signification émotionnelle, ne peut refléter la sensibilité de l'homme contemporain qui n'est pas seulement un être rationnel mais, tout comme par le passé, aussi un être éprouvé par les impulsions d'une vie affective. Or, il est évident que c'est précisément dans les circonstances d'une civilisation technique qui ne cesse de progresser, qu'il est nécessaire d'avoir une musique capable de refléter la dynamique de la vie spirituelle, de produire la „catharsis" — cet état d'élévation de l'esprit considéré, depuis les Anciens mêmes, comme étant le sens de tout art et notamment de la musique.

Jamais, autant qu'aujourd'hui, il n'exista sur la voie deux fois millénaire de la vie musicale, une confrontation aussi acharnée, aussi vive entre la tradition et l'innovation. Elle se manifeste jusque dans la graphie musicale qui a dû, à son tour, subir l'apparition d'écritures nouvellement inventées afin de correspondre aux exigences graphiques du phénomène musical de la dernière heure.

Ces lois du développement universel de la musique s'appliquent tout naturellement aussi à la musique roumaine. Pour celle-ci, le folklore paysan et l'ancienne musique religieuse (psaltique) — le chant byzantin — constituent ses plus vieilles traditions.

Au cours du deuxième quart du siècle passé, un climat spirituel plus large favorisa la naissance et le développement d'une musique roumaine professionnelle, savante, de type occidental, qui témoignait d'être plus profonde et plus variée en fait de contenu et de langage que celle des siècles antérieurs. S'adressant au public des villes et voulant, pour cela même, employer un langage plus proche de l'entendement de ce dernier, les premiers compositeurs roumains firent appel à la musique populaire urbaine. En vérité, du fait que la musique populaire paysanne était peu connue ou tenue pour inapte à être placée au même rang que la musique savante—parcequ' aussi bien elle était jugée à travers les conceptions occidentales sur l'harmonie qui ne correspondaient pas du tout à sa structure spécifique —, ces compositeurs s'inspirèrent des sources qui leur semblèrent plus familières, autrement dit à la musique populaire des villes. Mais, en adoptant ses moules, ces prédécesseurs ont fait preuve néanmoins de se garder fidèles à la tradition nationale, car — tout en faisant usage de revêtement harmonique et des formes de la musique occidentale de facture classique-romantique — et s'était là, l'élément innovateur —, ils ne sont guère départis des canons d'une musique traditionnelle, encore qu'à présent ils la trouvaient dans l'art musical occidental. De la sorte, peut-on affirmer que la réforme la plus signifiante de toutes celles qu'a connues l'histoire musicale roumaine jusqu'à présent — c'est-à-dire le passage depuis la mélodie monophone à la mélodie d'ordre supérieur, l'homophonie harmonique — offre un double aspect, dont les conséquences furent des plus riches : d'une part, la tradition indigène et d'autre part, la tradition universelle, agencées en un tout harmonieux où la pénétration de cette dernière représente l'innovation si on juge le phénomène à travers le prisme dialectique.

Les oeuvres chorales de Dima et de Mureşianu font apparaître pour la première fois l'usage jusqu'au plus haut niveau de l'écriture contrepointiste, fait qui, aussi, constitue une importante innovation par rapport à la structure de prédominance homophone de la musique savante roumaine antérieure.

L'arrangement pour choeur des mélodies paysannes authentiques qui est le grand mérite de Musicescu, représente encore un moment de significative innovation. Cette action „téméraire" — qui a ébranlé la conscience musicale de ses contemporains stupéfaits de son audace — a ouvert la voie à toute l'activité de recueil et d'harmonisation du folklore de Kiriac, Cucu, Vidu, Brediceanu, Brăiloiu et Breazul, en mettant les bases d'un large courant innovateur qui réclamait l'usage du folklore rural dans l'élaboration de la musique savante.

L'influence de ce dernier ne porte cependant ses fruits dans les autres genres musicaux que bien plus tard — au cours des premières années après la première guerre mondiale — lorsque les compositeurs roumains commencent à se rendre toujours mieux compte de la grande valeur de la musique paysanne et se mettent à étudier la structure mélodique-rythmique des chansons et des danses populaires rurales.

L'oeuvre musicale des grands créateurs a toujours eu et ne cessera d'avoir deux aspects : l'un, orienté vers le passé ; l'autre vers l'avenir ; d'une part, l'appui sur les traditions ; d'autre part, l'apport d'éléments innovateurs. C'est ce qui forme les fondements d'un développement qui est la mission historique des générations futures.

Ainsi, la création de Georges Enesco offre-t-elle aussi ces mêmes deux aspects : pour commencer, ses *Suites Roumaines,* durant les années d'école — *Le poème Roumain,* les *Rhapso-*

https://biblioteca-digitala.ro

dies—; c'est la synthèse des efforts des prédécesseurs voulant créér sur les bases d'une musique populaire citadine des ouvrages de haute valeur artistique. Les oeuvres énesciennes qui suivent contiennent les latences d'un développement qui projette ses lumières sur l'avenir, en faisant apparaître, radieuses, les oeuvres de la maturité du créateur qui, elles, constituent l'agencement admirable de la tradition et de l'innovation.

Pendant les années 20', sous l'impulsion des hommes de culture les plus éclairés, se produit une nette orientation vers la vie authentique du peuple, vers la critique sociale, vers la création d'un véritable langage musical savant issu du chant et de la danse populaires ; aussi, à la suite de quelques mises en valeur inédites des possibilités d'expresion tirées de la spécificité mélodique-rythmique du folklore paysan, la création musicale roumaine de l'entre-deux-guerres, faisant usage des moyens techniques de la musique contemporaine européenne, marqua un visible caractère innovateur par rapport à celle du siècle précédent.

Après le 23 Août 1944, le développement de la musique roumaine, au cours de la première décennie de cette période historique, reste attaché à la création musicale des compositeurs ayant manifesté leur activité professionnelle avant le crucial événement. Mais, elle ne tardera pas à s'enrichir de la contribution des nouvelles recrues.

Des modifications du langage musical surgissent dès qu'une poussée de thèmes nouveaux, dès qu'un contenu nouveau d'idées déterminent l'agrandissement de l'aire des moyens d'expression ou l'amplification, le soulignement de certains traits qui étaient moins évidents à l'intérieur des oeuvres antérieures. Aussi, pendant les presque 30 ans qui séparent les débuts des compositeurs de l'ancienne génération de l'activité des compositeurs plus jeunes, la musique n'a cessé de se développer, des courants nouveaux, des conceptions esthétiques nouvelles entraînant à mesure de nouveaux moyens d'expression.

De même que les compositeurs de la génération précédente s'étaient orientés d'après le niveau général atteint par la musique de leur temps, en empruntant ses moyens d'expression nouvellement apparus, tout en les adaptant à leur propres exigences d'expresion, de même les plus jeunes aspirent à s'assimiler les plus récents moyens de la musique universelle contemporaine. A notre époque, la circulation des biens culturels s'est intensifiée en devenant un moyen de mieux se connaitre et de mieux s'apprécier entre nations, au point que les emprunts à différentes civilisations musicales sont non seulement inévitables, mais réellement nécessaires. L'histoire de la musique nous prouve par ses nombreux exempies que la pratique unilatérale d'une certaine ethnographie musicale limitée à ses propres et seules possibilités expresives est tout aussi nocive au progrès véritable que l'imitation livresque des modèles étrangers. Ainsi, au même titre que l'ankylose dans la tradition, la négation des valeurs qui ne cessent d'apparaître et que l'histoire se charge de consacrer ne saurait favoriser la naissance d'oeuvres musicales précieuses. Dans la lutte entre le nouveau et l'ancien, la musique roumaine saura d'elle-même imposer les valeurs véritables au cas où le nouveau s'avère plus parfait que l'ancien, sans toutefois rejeter et remplacer d'emblée la totalité de l'ancien lorsque certaines richesses déja acquises auront prouvé leur bien-fondé et leur droit à être maintenues par voie de tradition.

Pour conclure ces quelques considérations en marge du problème permanent des rapports entre la tradition et l'innovation, je voudrais évoquer l'idée, devenue célèbre, de l'un des plus grands innovateurs de la première moitié du siècle, le compositeur Ferrucio Busoni, qui, dans son *Esquisse d'une nouvelle esthétique musicale,* affirme : „L'esprit d'une oeuvre d'art, le degré de sensibilité qui lui a donné naissance, le caractère d'humain qu'elle contient, conservent non altérées leurs valeurs en dépit de l'écoulement du temps ; la forme dans laquelle elle a été réalisée, ses moyens d'expression, le goût de l'époque où cette oeuvre d'art a été créée, sont seuls passagers et soumis au vieillissement".

L'avenir va décider *combien* de la création musicale de nos jours a droit à l'appellation de „réalisation viable" et *quoi* des conquêtes techniques musicales — en recevant l'investiture unanime des musiciens et des amateurs contemporains de musique — peut revendiquer le droit à devenir *tradition,* c'est-à-dire une source intarrissable pour les *innovations* de demain.

[1] *George Enescu,* publié par l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie de la R. S. de Roumanie aux Editions musicales, Bucarest, 1964, p. 35.

https://biblioteca-digitala.ro

Casa de Cultura

MUZICA — Nr. 12 — 48 p. — București decembrie 1974

Redacția și administrația: București — Calea Victoriei
Nr. 141, Sector 1
Telefon: 50.64.80.

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate care doresc să se aboneze la revista „Muzica" se pot adresa întreprinderii „Rompresfilatelia" — Serviciul Import-Export Press - București — Calea Griviței nr. 64—66 P.O.B. — 2001.

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.
Vasile Tomescu (redactor-șef)

Pe coperta I: Corul Uzinelor din Reșița (dirijor, prof. Adrian Micșa) în Studioul de concerte al Radioteleviziunii române.

I. P. „Informația" — c. 1698

64.421

Prețul lei 7